

**МІНІСТЭРСТВА АДУКАЦЫІ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ
БЕЛАРУСКІ ДЗЯРЖАЎНЫ УНІВЕРСІТЭТ
ФІЛАЛАГІЧНЫ ФАКУЛЬТЭТ**

Кафедра тэарэтычнага і беларускага літаратуразнаўства

СЕМЕНАС
Кацярына Іванаўна

**ЖАНОЧЫЯ ВОБРАЗЫ Ё РАМАНАХ МІЛАНА КУНДЭРЫ
ЧЭШСКАГА І ФРАНЦУЗСКАГА ПЕРЫЯДАЎ: ІДЭЙНА-
ТЭМАТЫЧНАЯ І МАСТАЦКАЯ АДМЕТНАСЦЬ**

Дыпломная работа

Навуковы кіраўнік:
кандыдат філалагічных навук, дацэнт
А. У. Вострыкава

Дапушчана да абароны

«___» _____ 2025 г.

Загадчык кафедры _____

кандыдат філалагічных навук, дацэнт Т.А. Марозава

Мінск, 2025

ЗМЕСТ

РЭФЕРАТ	3
РЕФЕРАТ	4
ABSTRACT	5
УВОДЗІНЫ	6
ГЛАВА 1. ЖАНОЧЫЯ ВОБРАЗЫ Ў СУСВЕТНАЙ ЛІТАРАТУРЫ: ЭВАЛЮЦЫЯ, СПЕЦЫФІКА, МАСТАЦКАЯ ІДЭЯ	11
1.1 Развіццё і агульная тыпалогія жаночых вобразаў у мастацкай літаратуры	11
Асноўныя высновы па главе 1	14
ГЛАВА 2. ЖАНОЧЫЯ ВОБРАЗЫ Ў ЧЭШСКІХ РАМАНАХ МІЛАНА КУНДЭРЫ	15
2.1 Жаночыя вобразы ў рамане Мілана Кундэры «Жарт»	15
2.1.1 Агульная характарыстыка рамана	15
2.1.2 Загадкавасць як дамінанта вобраза Люцыі	16
2.1.3 Вобраз Гелены як ахвяры Людвікавай помсты	18
2.2 Жаночыя вобразы ў рамане Мілана Кундэры «Несмяротнасць»	21
2.2.1 Агульная характарыстыка рамана	21
2.2.2 Вобраз Аньес як носьбіткі галоўных ідэй і пытанняў у рамане	22
2.2.3 Увасабленне цялеснага пачатку ў вобразе Лоры	25
Асноўныя высновы па главе 2	28
ГЛАВА 3. ЖАНОЧЫЯ ВОБРАЗЫ Ў ФРАНЦУЗСКІХ РАМАНАХ МІЛАНА КУНДЭРЫ	30
3.1 Жаночыя вобразы ў рамане Мілана Кундэры «Няспешнасць»	30
3.1.1 Агульная характарыстыка рамана	30
3.1.2 Аўтабіяграфічнасць вобраза Веры	32
3.1.3 Мадам дэ Т.: літаратурныя карані вобраза гераіні	32
3.1.4 Адлюстраванне ірацыяналізму ў вобразе Імакулаты	33
3.1.5 Эратызм як галоўная ўнутраная характарыстыка вобраза Юліі	34
3.2 Жаночыя вобразы ў рамане Мілана Кундэры «Трыумф нязначнасці»	34
3.2.1 Агульная характарыстыка рамана	34
3.2.2 Гісторыя Аленавай маці: псіхалагічная траўма як крыніца чалавечай нязначнасці	35
3.2.3 Праблема камунікатыўнага непаразумення ў вобразе Марыяны	36
Асноўныя высновы па главе 3	37
ЗАКЛЮЧЭННЕ	40
СПІС ВЫКАРЫСТАНЫХ КРЫНІЦ	43
ДАДАТАК А	46
ДАДАТАК Б	50

РЭФЕРАТ

Семенас Кацярына Іванаўна

Жаночыя вобразы ў раманах Мілана Кундэры чэшскага і французскага перыядаў: ідэйна-тэматычная і мастацкая адметнасць

Аб’ём даследавання: 51 старонка, 38 крыніц, 2 дадаткі.

Ключавыя словы: СУЧАСНАЯ ЧЭШСКАЯ ЛІТАРАТУРА, МІЛАН КУНДЭРА, ЖАНОЧЫЯ ВОБРАЗЫ, ЧЭШСКІ ПОСТМАДЭРНІЗМ, ГЕНДЭРНЫ АСПЕКТ.

Аб’ект даследавання: раманы Мілана Кундэры «Жарт», «Несмяротнасць», «Няспешнасць», «Трыумф нязначнасці».

Мэта: прааналізаваць жаночыя вобразы ў раманах Мілана Кундэры чэшскага і французскага перыядаў і выявіць іх ідэйна-тэматычную і мастацкую адметнасць у мастацкай парадыгме твораў.

Метады даследавання: біяграфічны, метады цэласнага аналізу літаратурнага тэксту, параўнальна-тыпалагічны, культурна-гістарычны, кантэкстуальны, тэматычны, стылістычны, семантычны.

Вынікі даследавання: жаночыя вобразы ў раманах Мілана Кундэры часта будуюцца на супрацьпастаўленні душы і цела: першае звязана з індывідуальнасцю і пачуццямі, другое – з імпульсамі. Праз іх пісьменнік даследуе прыроду чалавека, гендэрныя адносіны і месца жанчыны ў грамадстве. Жаночыя персанажы ў Кундэры – носьбіты важных ідэй, праз якіх аўтар вядзе дыялог з чытачом. Яны раскрываюць не толькі характар гераінь, але і важныя для творцы філасофскія ідэі кахання, адзіноты, пошуку сябе. Мілан Кундэра рэдка апісвае знешнасць сваіх гераінь, ён засяроджваецца на іх ўнутраным свеце, думках і пачуццях.

Дакладнасць матэрыялаў і вынікаў: навуковыя палажэнні, якія змяшчаюцца ў дыпломнай працы, абгрунтаваныя і аргументаваныя. Метадалагічная база мае комплексны характар. Даследаванне праведзена з улікам дасягненняў беларускага і замежнага літаратуразнаўства па праблеме, што забяспечвае абгрунтаванасць высноў, сфармуляваных у дыпломнай працы.

Галіна практычнага прымянення: матэрыялы і вынікі дадзенай дыпломнай работы могуць быць карыснымі для далейшага вывучэння творчасці Мілана Кундэры. Работа можа быць скарыстаная на лекцыйных і практычных занятках па курсе гісторыі літаратур (чэшскай, французскай, сусветнай), на спецкурсах і спецсемінарах філалагічнага напрамку.

РЕФЕРАТ

Семенас Екатерина Ивановна

Женские образы в романах Милана Кундеры чешского и французского периодов: идейно-тематическая и художественная особенность

Объём исследования: 51 страница, 38 источников, 2 приложения.

Ключевые слова: СОВРЕМЕННАЯ ЧЕШСКАЯ ЛИТЕРАТУРА, МИЛАН КУНДЕРА, ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ, ЧЕШСКИЙ ПОСТМОДЕРНИЗМ, ГЕНДЕРНЫЙ АСПЕКТ.

Объект исследования: романы Милана Кундеры «Шутка», «Бессмертие», «Неспешность», «Торжество незначительности».

Цель: проанализировать женские образы в романах Милана Кундеры чешского и французского периодов и выявить их идейно-тематическую и художественную тематику в художественной парадигме произведений.

Методы исследования: биографический, метод целостного анализа литературного текста, сравнительно-типологический, культурно-исторический, контекстуальный, тематический, стилистический, семантический.

Результаты исследования: женские образы в романах Милана Кундеры часто строятся на противопоставлении души и тела: первое связано с индивидуальностью и чувствами, второе – с импульсами. Через них писатель исследует природу человека, гендерные отношения и место женщины в обществе. Женские персонажи у Кундеры – носители важных идей, через которых автор ведёт диалог с читателем. Они раскрывают не только характер героинь, но и важные философские идеи.

Достоверность материалов и результатов: научные положения, содержащиеся в дипломной работе, обоснованы и аргументированы. Методологическая база имеет комплексный характер. Исследование проведено с учетом достижений белорусского и зарубежного литературоведения по проблеме, что обеспечивает обоснованность выводов, сформулированных в дипломной работе.

Область практического применения: материалы и результаты данной дипломной работы могут быть полезными для дальнейшего изучения творчества автора с точки зрения литературоведения. Также работа может быть использована на лекционных и практических занятиях по курсу истории литератур (чешской, французской, мировой), на спецкурсах и спецсеминарах филологического направления.

ABSTRACT

Semenas Katsiaryna Ivanauna

Female images in Milan Kundera's novels of the Czech and French periods:
ideological, thematic and artistic features

The volume of diploma work: 51 pages, 38 sources, 2 applications.

Keywords: MODERN CZECH LITERATURE, MILAN KUNDERA, FEMALE IMAGES, CZECH POSTMODERNISM, GENDER ASPECT.

The object of research: the novels «Joke», «Immortality», «Slowness», «The Triumph of Insignificance» by Milan Kundera.

The purpose of the work: to analyze female images in Milan Kundera's novels of the Czech and French periods and identify their ideological, thematic and artistic themes in the artistic paradigm of compositions.

The methods of research: biographical, method of holistic analysis of literary text, comparative-typological, cultural-historical, contextual, thematic, stylistic, semantic.

The results of the work and their novelty: female images in Milan Kundera's novels are often based on the juxtaposition of soul and body: the former is associated with individuality and feelings, the latter with impulses. Through them, the writer explores human nature, gender relations and the place of women in society. The female characters in Kundera's novels are the bearers of important ideas through which the author conducts a dialogue with the reader. They reveal not only the character of the heroines, but also important philosophical ideas of love, loneliness, and self-search. Milan Kundera rarely describes the appearance of his heroines, he focuses on their inner world, thoughts and feelings.

Recommendations of the usage: the materials and results of this thesis can be useful for further study of the author's work from the point of view of literary criticism. The work can also be used in lectures and practical classes on the course of the history of literature (Czech, French, world), in special courses and special seminars of the philological field.

Authenticity of the materials and results of the diploma: work the scientific statements contained in the thesis are substantiated and reasoned. The methodological framework is complex. The study was conducted taking into account the achievements of Belarusian and foreign literary criticism on the problem, which ensures the validity of the conclusions formulated in the thesis.

УВОДЗІНЫ

Чэшская літаратура мае доўгую і багатую гісторыю, яна зрабіла значны ўклад у сусветную літаратуру. Творы чэшскіх пісьменнікаў адрозніваюцца ўнікальным стылем, глыбокім зместам і шырокім спектрам тэматык. Чэшская літаратура таксама вядомая сваімі класічнымі аўтарамі, такімі як Яраслаў Гашак, аўтар сатырычнага рамана «Прыгоды бравага ваякі Швейка» (чэш. *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*, 1921–1923), які стаў сімвалам пратэсту супраць бюракратыі і абсурднасці ваенных канфліктаў, або Карэл Чапек, аўтар вядомага навукова-фантастычнага рамана-антыўтопіі «Вайна з саламандрамі» (чэш. *Válka s mloky*, 1936).

Акрамя класікаў, чэшская літаратура бесперапынна развіваецца і квітнее сёння. Сучасныя чэшскія пісьменнікі працягваюць уносіць свой уклад у сусветную літаратуру, ствараючы новыя і захапляльныя творы, якія прыцягваюць увагу як мясцовых, так і міжнародных чытачоў. Увогуле чэшская літаратура іграе важную ролю ў сусветнай літаратурнай спадчыне і аказвае значны ўплыў на развіццё літаратурных плыняў і кірункаў. Яе каштоўнасць заключаецца не толькі ў яе гістарычным і культурным значэнні, але і ў яе здольнасці натхняць чытачоў па ўсім свеце.

Мілан Кундэра – чэшскі і французскі празаік, раманіст, эсэіст, перакладчык, паэт, драматург. Ён нарадзіўся 1 красавіка 1929 г. у Чэхаславацкім горадзе Брно ў сям’і піяніста, рэктара Брненскага ўніверсітэта. Любоў да музыкі будучы пісьменнік пераняў у свайго бацькі яшчэ з дзяцінства: пасля Другой сусветнай вайны ён пачаў падпрацоўку джазавым музыкантам.

Пасля школы Мілан Кундэра паступіў у Карлаў універсітэт у Празе на філасофскі факультэт, вывучаў музыказнаўства, літаратуру, эстэтыку, а пасля перавёўся на факультэт кіно Пражскай акадэміі музычнага мастацтва, дзе пасля яго заканчэння застаўся працаваць і стаў прафесарам, выкладаў сусветную літаратуру.

Свае творы ён пісаў спачатку на чэшскай, а пасля на французскай мове. Адбылося так праз эміграцыю: у 1975 г. пісьменнік пераехаў жыць у Францыю, куды яго запрасілі ў якасці прафесара Рэнскага ўніверсітэта. З 1981 г. ён з’яўляўся грамадзянінам Францыі, а чэшскае грамадзянства яму вярнулі толькі ў 2019 г. З 1948 па 1950 г. і з 1956 па 1970 г. Мілан Кундэра з’яўляўся членам Камуністычнай партыі Чэхаславакіі. У 1950 г. ён быў выключаны з яе праз «антыпартыйную дзейнасць і індывідуалісцкія тэндэнцыі». Нягледзячы на ад’езд з Чэхаславакіі, пісьменнік стараўся падтрымліваць адносіны з некаторымі сябрамі, часам

прыязджаў на радзіму інкогніта. У Парыжы Мілан Кундэра адмовіўся ад зносінаў з прэсай, абвінаваціў журналістаў у нібыта шматлікіх скажэннях фактаў.

Да сярэдзіны 1950-х гг. Мілан Кундэра займаўся перакладамі, эсэ і драматургіяй. У 1953 г. апублікаваў сваю першую кнігу – зборнік паэзіі «Чалавек – неабдымны сад». Першы мастацкі пражскі твор пісьменніка – невялікая кніга «Смешныя каханні», якая змяшчала, па вызначэнні аўтара, «тры меланхалічныя анекдоты». Яна выйшла ў свет у 1963 г. Канчатковы варыянт зборніка складаецца з сямі навэл.

У 1967–1968 гг. Мілан Кундэра прыняў удзел у IV з’ездзе саюза пісьменнікаў Чэхаславакіі, дзе прагучалі заклікі да дэмакратызацыі грамадскага і палітычнага жыцця краіны і які пачаў працэсы, якія прывялі да «Пражскай вясны» (перыяд лібералізацыі ў Чэхаславацкай Сацыялістычнай Рэспубліцы з 5 студзеня па 21 жніўня 1968 г., звязаны з выбраннем першым сакратаром Цэнтральнага Камітэту Камуністычнай Партыі Чэхаславакіі Аляксандра Дубчака і яго рэформамі, якія былі напраўленыя на пашырэнне праваў і свабодаў грамадзян і дэцэнтралізацыю ўлады ў краіне). Таксама пісьменнік прыняў удзел у шэрагу дэманстрацый і сходаў пратэсту, быў абвінавачаны ў саўдзельніцтве ў рэвалюцыйных падзеях, таму яму забаранілі выкладаць ва ўніверсітэце, яго кнігі былі знятыя з усіх бібліятэк Чэхаславакіі, у 1970 г. ён быў паўторна выключаны з Камуністычнай партыі з забаронай публікаваць кнігі.

З пачатку 1990-х гг. Мілан Кундэра пісаў творы на французскай мове. Выпусціў чатыры французскія раманы. Для пісьменніка тэма эміграцыі і настальгіі заўсёды была актуальнай, бо, нарадзіўшыся ў Чэхіі, большую частку жыцця ён жыў у Францыі. Паколькі ў раннім узросце Мілану Кундэру давялося перажыць нацысцкую акупацыю, у ім даволі рана прачнулася палітычная свядомасць. Натуральнай рэакцыяй было ўступленне ў Камуністычную партыю ў 1948, паколькі пасля перамогі над фашызмам камуністы многім еўрапейцам прадстаўляліся выратавальнікамі. Аднак у 1950 пісьменнік быў выключаны з партыі за «супрацьпартыйную дзейнасць» і «памылковыя погляды». У 1956, пасля пачатку «адлігі» ў Савецкім Саюзе, яго аднавілі ў партыі, але ў 1970 ён быў зноў выключаны за ўдзел у «Пражскай вясне» 1968.

Сам Мілан Кундэра падзяляе сваю творчасць на два этапы: перыяд няспеласці, калі ён падпарадкоўваўся партыйным абмежаванням у галіне літаратуры (ад гэтай часткі сваёй творчасці дыстанцуецца і забараняе публікаваць творы гэтага перыяду), і на перыяд сваіх лепшых твораў. Раман, па Кундэры, «маленькі, абавязкова павольны крок да адэкватнай ацэнкі рэальнасці, які вядзе да гармоніі і шчасця». Для яго раман – нешта большае, чым проста

мастацкі твор, для яго гэта і псіхалогія, і філасофія, і музыка, і рэлігія, і побыт, зведзеныя разам і цесна пераплятаюцца. Раман, па Кундэры, увасабляе ў сабе «дух складанасці». І несумненна нельга не згадаць пра месца іроніі ў яго творчасці, бо аўтар сам класіфікуе гэты прыём як «смах д'ябальскі», які вядзе да разумення, ўсведамлення, адкрыцця, і «смах анёльскі», які з усім згаджаецца, лянівы, які вядзе да памылак.

Мілан Кундэра – адзін з найбольш палемічных і цікавых аўтараў XX–XXI стагоддзяў, які стварыў вельмі супярэчлівыя, але тым і прыцягальныя вобразы. Многія даследчыкі мінулых гадоў абвінавачвалі яго ў залішняй сэксуальнай разняволенасці яго герояў, у занадта адкрытым эратызме, а і часам і ў адсутнасці маралі. Шмат дзесяцігоддзяў пісьменнік быў недаступны для рускага чытача.

Нягледзячы на актыўную грамадскую пазіцыю, у творчасці Мілана Кундэры не знайшлося месца для палітычных маніфестаў. Ён чэрпаў натхненне ў творчасці такіх аўтараў, як Франсуа Рабле, Мігель Сервантэс, Дэні Дзідро і Франц Кафка, Віван Дэнон. У сваіх раманах Мілан Кундэра паказваў жыццё грамадзян Чэхаславакіі, якія змагаліся супраць камуністычнага рэжыму. У пазнейшых раманах пісьменнік захапіўся філасофіяй, разважаў пра глабалізм і ўзаемаадносіны паміж мужчынамі і жанчынамі.

Актуальнасць: гендэрны вектар сёння дастаткова запатрабаваны. Ідэйны і праблемны складнік увасабляецца, галоўным чынам, праз вобразы жанчын. Таму вельмі важна прааналізаваць тэматычную і мастацкую спецыфіку жаночых вобразаў у творах Мілана Кундэры, які з'яўляецца амаль самым вядомым і перакладаемым сярод прадстаўнікоў сучаснай чэшскай літаратуры.

Навізна: мы ставім перад сабой мэту выявіць значэнне жаночых вобразаў у мастацкім свеце пісьменніка, іх месца ў раманнай парадыхме, у вобразнай сістэме кожнага твора і ў творчасці ў цэлым. Менавіта таму нам важна прааналізаваць раманы з розных перыядаў творчасці Мілана Кундэры, прасачыць змены, эвалюцыю, агульнае і адметнае ў апісаннях вобразаў жанчын, а таксама ў сістэме вобразаў. Да нас так панарамна ніхто не спрабаваў прааналізаваць жаночыя вобразы.

Мэта: прааналізаваць жаночыя вобразы ў раманах Мілана Кундэры чэшскага і французскага перыядаў і выявіць іх ідэйна-тэматычную і мастацкую адметнасць.

Задачы:

- 1) ахарактарызаваць чэшскі перыяд творчасці Мілана Кундэры і спецыфіку раманаў, якія былі створаны да, падчас і пасля эміграцыі на чэшскай і французскай мовах;

- 2) ахарактарызаваць жаночыя вобразы ў раманах «Жарт», «Несмяротнасць», «Няспешнасць» і «Трыумф нязначнасці» з пункту гледжання іх ідэйна-тэматычнага напавення і (з якімі тэмамі звязаны вобразы жанчын);
- 3) параўнаць жаночыя вобразы ў вышэй названых раманах на падставе тэм і праблем, якія рэпрэзентуюцца праз вобразы жанчын, эратызм; выявіць тыпажы гераінь;
- 4) вылучыць і вызначыць мастацкія сродкі, з дапамогай якіх ён стварае жаночыя вобразы ў раманах і прасачыць іх агульнасць і адрознасць.

Аб'ект даследавання: раманы Мілана Кундэры «Жарт», «Несмяротнасць», «Няспешнасць» і «Трыумф нязначнасці».

Прадмет даследавання: спецыфіка ўвасаблення жаночых вобразаў у раманах Мілана Кундэры чэшскага і французскага перыядаў.

Метадалагічную базу даследавання складаюць наступныя **метады:** біяграфічны, метада цэласнага аналізу літаратурнага тэксту, параўнальна-тыпалагічны, культурна-гістарычны, кантэкстуальны, тэматычны, стылістычны, семантычны.

Тэарэтычны і практычны патэнцыял даследавання: матэрыялы і вынікі дадзенай дыпломнай работы могуць быць карыснымі для далейшага вывучэння творчасці Мілана Кундэры. Работа можа быць скарыстаная на лекцыйных і практычных занятках па курсе гісторыі літаратур (чэшскай, французскай, сусветнай), на спецкурсах і спецсемінарах філалагічнага напрамку.

Для дыпломнай работы мы выбралі першыя і апошнія раманы Мілана Кундэры на чэшскай і французскай мовах, каб прасачыць эвалюцыю жаночых вобразаў у іх. Для грунтоўнага даследавання мы выкарыстоўвалі шэраг **бібліяграфічных крыніц**, які ўключае ў сябе раманы Мілана Кундэры ў перакладзе на рускую мову (перакладу на беларускую мову на сённяшні дзень не існуе, але мы пераклалі першую главу рамана «Жарт», а таксама главу з найбольш вядомага рамана Мілана Кундэры «Невыносная лёгкасць быцця», якія знаходзяцца ў дадатках да дыпломнай работы), крытычныя матэрыялы, агляды творчасці аўтара, інтэрв'ю. Літаратура дапаможа пазнаёміцца з творчасцю і біяграфіяй пісьменніка больш дакладна і здабыць інфармацыю, праз якую мы зможам зрабіць высновы. Падрабязна аналізуе раманы Мілана Кундэры даследчыца славянскіх літаратур Святлана Аляксандраўна Шарлаімава ў сваёй кнізе «Милан Кундера и его романная философия», якая з'яўляецца першым маштабным даведнікам па творчасці пісьменніка. У ёй аналізуюцца тэарэтычная канцэпцыя і раманная філасофія аўтара. Таксама выкарыстоўваліся работы

іншых рускіх (Вольга Боб, Аляксандр Чанцаў) і чэшскіх (Якуб Чэшка, Томаш Кубічак, Ян Новак і інш.) даследчыкаў.

Робота была тройчы паспяхова апрабавана на навуковых канферэнцыях студэнтаў і аспірантаў БДУ, якія праводзіліся на філалагічным факультэце БДУ ў 2023, 2024 і 2025 г. Мы выступілі з дакладамі «Жаночыя вобразы ў рамане Мілана Кундэры “Няспешнасць”», «Метафара ў рамане Мілана Кундэры “Невыносная лёгкасць быцця” » і «Жаночыя вобразы ў рамане Мілана Кундэры “Трыумф нязначнасці”».

Структура работы: уводзіны, тры главы, заключэнне, спіс выкарыстанай літаратуры і два дадаткі.

ГЛАВА 1. ЖАНОЧЫЯ ВОБРАЗЫ Ў СУСВЕТНАЙ ЛІТАРАТУРЫ: ЭВАЛЮЦЫЯ, СПЕЦЫФІКА, МАСТАЦКАЯ ІДЭЯ

1.1 Развіццё і агульная тыпалогія жаночых вобразаў у мастацкай літаратуры

Жаночы вобраз у літаратуры заўсёды выконваў важную ролю, адлюстроўваючы не толькі эстэтычныя перавагі эпохі, але і сацыяльныя, культурныя, рэлігійныя і нават палітычныя ўстаноўкі грамадства. Ад выявы жанчыны як сімвала цнатлівасці, ахвярнасці і мацярынства да яе з’яўлення як самастойнай асобы, якая валодае ўласнымі жаданнямі, мэтамі і ўнутраным светам – развіццё жаночага персанажа стала важным паказчыкам прагрэсу мастацкага мыслення. Цікава прасачыць гэтую дынаміку ў літаратурных традыцыях, дзе жаночыя вобразы фармаваліся пад уплывам розных фактараў – ад рэлігійнага светапогляду і народнага фальклору да ідэалогій нацыянальнага адраджэння і гендэрных тэорый XX стагоддзя.

Французская літаратура адыграла ключавую ролю ў фарміраванні жаночага вобраза ў еўрапейскай культуры. Ужо ў сярэднявечнай паэзіі можна сустрэць зародкі фемінісцкіх ідэй – напрыклад, у працах Крысціны Пізанскай, якая ў сваім творы «Кніга пра горад жаночы» абараняла вартасці жанчын і выступала супраць іх заганнай выявы ў мужчынскай літаратуры таго часу. Гэта быў першы крок да ўсведамлення жанчыны як паўнавартаснай асобы, а не проста аб’екта мужчынскага погляду або сямейнай адказнасці. У класіцызме XVII стагоддзя, асабліва ў трагедыях Жана Расіна, жаночыя вобразы часта былі носбітамі страсці, трагізму і маральнага выбару. Напрыклад, Федра з аднайменнай трагедыі ўвасабляе сабой канфлікт паміж пачуццямі і абавязкам, паміж натуральным жаданнем і прынятай сістэмай маральных нормаў. Такія гераіні станавіліся не проста ўдзельнікамі дзеяння, але і яго рухаючай сілай, што было незвычайна для той эпохі.

У XIX стагоддзі, з развіццём рамантызму і рэалізму, жаночыя вобразы сталі яшчэ больш **псіхалагічна глыбокімі і сацыяльна значымі**. Напрыклад, **Жорж Санд** – яе літаратурная дзейнасць была адначасова і мастацкай, і сацыяльнай. Эма Бавары з рамана Гюстава Флобера «Мадам Бавары» стала адным з самых вядомых прыкладаў жанчыны, разарванай паміж марай і рэальнасцю, паміж жаданнем быць каханай і імкненнем да самарэалізацыі. Яе лёс паказвае, як ціск грамадскіх нормаў можа прывесці да ўнутранага крызісу і трагічнага зыходу.

Сучасная французская літаратура працягвае даследаваць тэму жаночай ідэнтычнасці і свабоды — асабліва гэта прыкметна ў творах Сымон дэ Бавуар, і Наталі Сарот. У кнізе «Другі пол» Сымон дэ Бавуар дае філасофскі аналіз становішча жанчыны ў грамадстве, які стаў асновай сучаснага фемінісцкага мыслення. Гэтыя працы не толькі фармуюць новыя вобразы жанчыны ў літаратуры, але і аказваюць уплыў на грамадства ў цэлым, спрыяючы змене стаўлення да жаночага пачатку.

Чэшская літаратура развівалася пад уплывам хрысціянскай традыцыі, народнага фальклору і нацыянальнага адраджэння, што аказала прамы ўплыў на фарміраванне жаночых вобразаў. На этапе нацыянальнага абуджэння канца XVIII–пачатку XIX стагоддзя жаночыя вобразы часта ўспрымаліся як сімвалы духоўнай чысціні, мацярынства і вернасці Радзіме. Паэты таго часу стваралі вобразы жанчын як апірышча культуры і сямейных каштоўнасцяў. Аднак ужо ў XIX стагоддзі, ва ўмовах развіцця рэалізму, чэшскія пісьменнікі пачалі раскрываць унутраны свет жанчыны, яе барацьбу паміж грамадскімі нормаў і асабістымі жаданнямі. Напрыклад, у рамане Бажэны Немцавай «Бабуля» галоўная гераіня праходзіць праз маральныя выпрабаванні і прымае самастойныя рашэнні, што было незвычайна для таго часу. У мадэрнісцкай і авангарднай літаратуры XX стагоддзя жаночы вобраз стаў інструментам аналізу гендэра і псіхалогіі. Асаблівае месца займае раман Мілана Кундэры «Невыносная лёгкасць быцця», у якім вобразы Тэрэзы і Сабіны паказваюць розныя шляхі жаночай самарэалізацыі: адна выбірае стабільнасць і любоў, іншая – свабоду і незалежнасць. Такім чынам, чэшская літаратура дэманструе паступовы пераход ад ідэалізаванага жаночага вобраза да больш рэалістычнага і псіхалагічна багатаму прадстаўленні жанчыны як асобы.

Калі звярнуцца да самых ранніх этапаў развіцця **беларускай** літаратуры, то можна заўважыць, што жаночыя вобразы фармаваліся пад уплывам фальклору, дзе жанчына адлюстроўвалася як увасабленне **цнотаў**: сціпласці, вернасці, мацярынскай любові. Гэта былі гераіні-нявесты, русалкі, ведзьмы, чые лёсы напоўнены трагізмам і паэтычнай сімволікай. Такія вобразы ўспрымаліся як частка прыроднага цыклу, звязанага з вечнымі законамі быцця.

У XIX стагоддзі, калі пачала фарміравацца нацыянальная літаратурная самасвядомасць, жаночыя вобразы сталі больш індывідуальнымі. Пісьменнікі таго часу, такія як Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч, Ян Чачот, звярталіся да вобразаў жанчын, якія маглі быць актыўнымі ўдзельніцамі гістарычных падзей або ўвасабляць **дух народа**. Гэтыя персанажы ўжо валодалі пэўнай унутранай сілай і імкненнем да свабоды, што было новым крокам у развіцці жаночага вобраза.

XX стагоддзе прынясло новыя павароты ў малюнку жаночага вобраза. У савецкі перыяд жанчына стала сімвалам прагрэсу, працоўнага гераізму і раўнапраўя. Аднак у пасляваеннай літаратуры акцэнт зноў зрушыўся на **асобу** жанчыны, яе ўнутраны свет, боль страты, адказнасць і чалавечую годнасць.

Сучасная беларуская літаратура працягвае развіваць гэтую традыцыю, ствараючы гераінь, якія не толькі адлюстроўваюць змены ў грамадстве, але і самі становяцца яе ўдзельнікамі. Жаночыя вобразы ўсё часцей выступаюць як носьбіты ідэй самаразвіцця, гендэрнай роўнасці і грамадзянскай пазіцыі. Маладыя прызікі і паэт пішуць пра складаныя жыццёвыя выбары, унутраныя канфлікты, сямейныя стасункі і пошуку сябе ў свеце, які хутка змяняецца.

У **іншых славянскіх літаратурах** жаночы вобраз таксама перажываў значную эвалюцыю. **Руская літаратура**, напрыклад, багатая вобразамі жанчын, якія сутыкаюцца з праблемамі выбару, любові, сям'і і грамадскага асуджэння. Ганна Карэніна Льва Талстога стала адным з самых вядомых і трагічных жаночых вобразаў у сусветнай літаратуры. Яе імкненне да сапраўднай любові прыводзіць да канфлікту з грамадствам і трагічнага зыходу. У **савецкі час** жаночы вобраз часта ідэалізаваўся ў рамках сацыялістычнага рэалізму, дзе жанчына адлюстроўвалася як працоўная, гераічная, адданая дзяржаве. Аднак у пасляваенныя гады пачынаецца яго пераасэнсаванне, асабліва ў лірыцы Ганны Ахматавай і прозе Людмілы Петрушэўскай. Ахматава ў сваёй творчасці звяртаецца да тэм жаночай смутку, стойкасці і ўнутранай сілы, а Петрушэўская, наадварот, выкрывае сацыяльныя праблемы і ўразлівасць жанчыны ў сучасным свеце.

У **польскай літаратуры** жаночы вобраз таксама быў шматгранным. Напрыклад, працы Вольгі Такарчук разглядаюць жанчыну як даследчыка свету, бунтара і прызорца. Вольга Такарчук стварае вобразы жанчын, якія падарожнічаюць не толькі ў прасторы, але і ў свядомасці, даследуючы свае страхі, мары і магчымасці. У паўднёvasлавянскіх літаратурах, такіх як сербская і балгарская, жаночы вобраз часта звязаны з тэмай нацыянальнай барацьбы і стойкасці духу. У творах Ісідоры Сякуліч і Дэсанкі Максімовіч жанчыны адлюстроўваюцца як захавальніцы традыцый і ўдзельнікі гістарычных падзей, а ў творчасці Захарыя Стаянава – як пратэстоўцы супраць сацыяльнай несправядлівасці і тыя, што шукаюць асабістай свабоды. У розных рэгіёнах славянскага свету жанчына магла выконваць розныя функцыі – ад хатняй гаспадыні да нацыянальнай гераіні, але ўсе гэтыя ролі выражалі важныя аспекты жыцця.

Асноўныя высновы па главе 1

Агульныя тэндэнцыі развіцця жаночых вобразаў у розных культурах дазваляюць вылучыць **некалькі ключавых кірункаў**. Па-першае, гэта **пераход** ад ідэалізаваных жаночых фігур да актыўных суб'ектаў, здольным да крытыкі і змене рэчаіснасці. Па-другое, **узмацненне ўплыву фемінісцкай думкі**, асабліва ў французскай літаратуры, хоць у славянскіх традыцыях гэты працэс ішоў павольней, але быў не менш значны. Па-трэцяе, **адрозненні ва ўспрыманні ролі** жанчыны: калі заходняя літаратура часта падкрэслівала індывідуальнасць жанчыны, то ў славянскіх культурах мацней была сувязь з народнай культурай, сям'ёй і нацыянальнай ідэнтычнасцю. Такім чынам, развіццё жаночага вобраза ў літаратуры з'яўляецца люстэркам **сацыяльных зменаў** і культурных установак. У французскай літаратуры ён часта выступаў як прастора для эксперыменту і філасофскіх разважанняў, тады як у славянскіх традыцыях быў цесна звязаны з народнай ментальнасцю, рэлігійнасцю і нацыянальнай самасвядомасцю. Аднак ва ўсіх гэтых культурах можна прасачыць рух ад пасіўных, другарадных персанажаў да паўнаважных суб'ектаў дзеяння, якія валодаюць сваёй воляй, голасам і лёсам.

Увогуле жаночыя вобразы могуць выконваць **розныя ролі** ў літаратурных творах. А. М. Чарнавокая адзначае: «Тэма кахання распрацоўваецца ў творах рознага мастацкага ўзроўню. З аднаго боку, калізіі прыватных адносін могуць быць прадметам даследавання псіхалогіі, сямейных дачыненняў, сацыяльных праблем, як у раманах «Мадам Бавары» Г. Флабера або «Анна Карэніна» Л. Талстога. Жаночыя вобразы гэтых твораў выконваюць у першую чаргу кагнітыўную функцыю: праз гісторыю гераіні аўтар выяўляе складанасць чалавечай псіхалогіі, акрэслівае становішча жанчыны ў грамадстве, вылучае праблемы, з якімі сутыкаецца жанчына ў канкрэтны гістарычны перыяд. З іншага боку, любоўны сюжэт можа быць дзейным сродкам стварэння інтрыгі, якая дапамагае завабіць чытача і скласці займальную, але трывіяльную гісторыю, пазбаўленую сур'ёзнага зместу і творчай інаватывнасці. У такіх творах жаночыя вобразы выступаюць у якасці своеасаблівай прынады як для героя-мужчыны, так і для чытача і выконваюць атрактыўную функцыю» [19, с. 35].

ГЛАВА 2. ЖАНОЧЫЯ ВОБРАЗЫ Ў ЧЭШСКИХ РАМАНАХ МІЛАНА КУНДЭРЫ

2.1 Жаночыя вобразы ў рамане Мілана Кундэры «Жарт»

2.1.1 Агульная характарыстыка рамана

Першы раман «Жарт» (чэш. *Žert*) быў выдадзены ў 1967 г. Ён прадстаўляе сабой глыбокае даследаванне чалавечай прыроды, характару і парадаксальнасці жыцця. Можна сказаць, што раман уключае ў сябе аўтабіяграфічны падтэкст – гісторыя пра выключэнне з партыі. Раман стаў знакавым творам не толькі чэшскай літаратуры, але і сусветнай. Літаратурны крытык Здэнек Кожмін пісаў пра «Жарт»: «Нароўні з несумнеўным гістарызмам гэты выдатны раман валодае яшчэ адным вымярэннем: тут паказана чалавечая драма ў яе адвечных канстантах» [34, с. 41]. Добрыя водгукі раман меў таксама ад французскіх і амерыканскіх крытыкаў. У 1968 г. чэшскі рэжысёр Яраміл Ёіраш выпускае іранічную драму «Жарт» па кнізе.

У гэтым творы аўтар даследуе складаныя адносіны паміж асобай і грамадствам, а таксама прыроду чалавечых пачуццяў і эмоцый. Пісьменніку ўдаецца стварыць шматслаёвы тэкст, які спалучае ў сабе элементы філасофіі, палітычнай крытыкі і глыбокага псіхалагізму.

Мілан Кундэра ў сваім рамане пісаў пра жарт гісторыі. Галоўны герой, Людвік, піша ў лісце да дзяўчыны выразы, якія становяцца прычынай яго выгнання з універсітэта і разбурэння ў асабістым жыцці. Гэтая сітуацыя ілюструе, як лёгка можна стаць ахвярай абставінаў і як часам нявінныя дзеянні могуць мець катастрофічныя наступствы. Кундэра падкрэслівае, што ва ўмовах таталітарнага грамадства нават самыя простыя чалавечыя ўзаемадзеянні могуць быць скажонныя палітычнай рэальнасцю.

Аўтару ўдаецца па-майстэрску перадаць атмасферу Чэхаславакіі 1960-х гадоў, калі грамадства знаходзілася пад жорсткім кантролем дзяржавы. Ён паказвае, як ідэалогія пранікае ў асабістае жыццё, фарміруючы не толькі грамадскія нормы, але і індывідуальны лёс. Раман поўны іроніі і самаіроніі, што дазваляе чытачу ўбачыць абсурднасць сітуацыі і глыбіню чалавечых перажыванняў.

Стыль Кундэры таксама заслугоўвае ўвагі. Ён выкарыстоўвае разнастайныя літаратурныя прыёмы: ад філасофскіх разважанняў да

метафарычных вобразаў, што робіць тэкст жывым і насычаным. Аўтар не баіцца эксперыментавач з формай, што надае твору асаблівую дынаміку і напружанне.

У гэтай гісторыі шэсць персанажаў. Персанажы Кундэры шматгранныя і складаныя. Кожны з іх уяўляе сабой асобную жыццёвую пазіцыю і філасофскі погляд на свет. Галоўны герой і рухаючая сіла гісторыі – Людвік, затым Люцыя, Павел і яго жонка Гелена, сябры з мінулага Костка і Яраслаў. Здэнек Кожмін пісаў пра іх: «Асобныя персанажы рамана з’яўляюцца выразам пэўных экзістэнцыяльных жыццёвых пазіцый, гэта магчымасці таго, як можна жыць перад тварам пагрозы і рэальнасці абсурду» [34, с. 58]. Людвік – гэта чалавек, які імкнецца да свабоды і самавыяўлення, але сутыкаецца з жорсткімі рамкамі грамадства. Яго ўнутраныя канфлікты адлюстроўваюць больш шырокія пытанні аб прыродзе свабоды і адказнасці.

Кампазіцыйна тэкст складаецца з сямі частак, якія названы імёнамі людзей, ад асобы якіх ідзе апавед. Ніводзін з апавядальнікаў не стаіць вышэй за іншых, усе яны удзельнічаюць ў апавяданні. Самая вялікая роля адведзена Людвіку, апавяданне якога займае тры главы і складае 2/3 тэксту. Яго выступы перамяжоўваюцца з апавяданнем Гелены, Яраслава і Косткі, у кожным з якіх па адной главе.

Апошняя частка ўяўляе сабой камбінацыю апавяданняў Людвіка, Гелены і Яраслава. Люцыя з’яўляецца адным з галоўных стваральнікаў сюжэтных паваротаў, але ў яе няма сваіх сюжэтных ліній, яна складзена толькі на аснове апавяданняў іншых людзей. Чатыры пункты гледжання розных апавядальнікаў вядуць да разумення, што ў кожнага з іх ёсць свая праўда. Гісторыя аднаго персанажа сутыкаецца з бачаннем характару іншага. Усе выказванні накіраваны на постаць Людвіка, яны апісваюць яго характар, распавядаючы персанажам, што яны таксама характарызуюць саміх сябе. Акрамя таго, што іншыя персанажы звязаныя, яны не ведаюць адзін аднаго. З літаратурных персанажаў гэтага рамана мы спынімся на Гелене і Люцыі, якіх звязвае галоўны герой Людвік. Іншыя выбітныя жаночыя персанажы не вылучаюцца ў тэксце.

2.1.2 Загадкавасць як дамінанта вобраза Люцыі

У тэксце няма раздзелаў ад асобы Люцыі. Мы даведваемся пра яе толькі з апаведу Людвіка і Косткі. У нас ёсць два розныя пункты гледжання, адзін з якіх разглядае Люцыю як міфічную істоту, святую, нявінніцу. Ні ў адной з гэтых гісторый не гаворыцца, хто менавіта такая Люцыя. Адсутнасць яе ўласнага апаведу ў рамане ператварае яе ў загадкавага персанажа. Два блізкія Люцыі

чалавека – Людвік і Костка – распавядаюць пра яе зусім розныя сведчанні. Гэта застаецца загадкай не толькі для іх, але і для чытача. Інфармацыя, якая тычыцца знешнасці Люцыі, апісвае яе толькі ў агульных рысах. Яе твар ненадакучліва прыгожы і ў той жа час даволі непрыкметны, яе знешнасць цалкам пасрэдная. Гэта ўражае і прыцягвае Людвіка. Люцыя адрозніваецца марудлівасцю, спакоем, абыхавым тварам, сур'ёзнасцю і смуткам. «... гэта было падобна на твар вучаніцы, якая стаіць каля дошкі і пакорліва кажа (без выкліку і без зламыснасці) толькі тое, што ведае, не шукаючы ацэнкі або хвалы» [14, с. 72]. Яна не імкнецца зрабіць уражанне сваім знешнім выглядам, у яе ўсяго тры сукенкі і падранае паліто. Яна любіць кветкі, хоць і не ведае іх назваў. Прамая гаворка ў тэксце зведзена да мінімуму.

У апаведзе Людвіка Люцыя асацыюецца з яго ваеннай службай у Астраве. Люцыя кажае яго, яна становіцца суцяшальніцай, пазбаўляе яго ад пакут з нагоды лёсу, жыве ва ўяўленні, што аднойчы ён возьме яе да сябе. Спачатку яго не цікавіць яе цела, ён бачыць у ёй дзіцяці, толькі ў краме, дзе яна прымярае сукенку, разумее, што яна жанчына, і пачынае жадаць яе, што з'яўляецца пачаткам канца іх адносінаў. Люцыя адмаўляецца ад фізічнага кантакту з Людвікам. Але ён настойвае, і яна адштурхвае яго. Ён бачыць яе толькі праз пятнаццаць гадоў у сваім родным у горадзе, куды прыязджае, каб адпомсціць.

Адзінае, у чым расказы Людвіка і Косткі пра Люцыю супадаюць, дык гэта ў тым, што ёй сумна ў жыцці. Далей іх варыянты разыходзяцца. Людвік распавядае пра знаходжанне Люцыі у Астраве, ён апісвае, кім яна была для яго. Костка знаёмы з юнай Люцыяй, яе поглядам на падзеі ў Астраве. У апаведзе Косткі Люцыя – трагічная постаць. Падвяргаючыся гвалту з боку бацькі, яна імкнецца да больш цёплых адносінаў, чым тыя, што былі ў яе ў сям'і.

З пачатку кнігі ўяўленне пра Люцыю змянілася. Спачатку мы бачым яе чыстай, сарамлівай нявіннай. Пасля гэтага яна становіцца дзяўчынкай з папраўчай установы, пакуль не ператвараецца ў валацугу, міф, звышнатуральную істоту для дзяцей, якія называюць яе бяздомнай, каб у рэшце рэшт вярнуцца да нармальных людзей, і як анёл, скінуты з неба, як міфалагічная фігура, яна стала аб'ектам злога намеру. Костка бачыць, што ў ім жанчына шукае прабачэння. Ён спрабуе зрабіць яе шчаслівай, што яму і ўдаецца, у адрозненне ад Людвіка.

Асноўнае адрозненне паміж Геленай і Люцыяй даецца ўжо кампазіцыяй рамана. У Гелены ёсць свае главы, у чытача ёсць магчымасць зазірнуць у яе думкі, меркаванні. У Люцыі няма главы. Люцыя асацыюецца са спакоем, нерухомасцю, у яе ёсць усяго некалькі прамых слоў. Люцыя і Гелена – розныя персанажы, гэта таксама адлюстроўваецца ў іх манеры апранацца. У Гелены ёсць

модныя рэчы, якія падкрэсліваюць яе постаць. Люцыі хопіць і некалькіх паношаных рэчаў. Гелена займаецца журналістыкай і блізка да палітыкі, Люцыя жыве па-за светам палітыкі. Абедзвюх жанчын аб'ядноўвае фігура Людвіка. Такім чынам, праз яго розныя характары яны набываюць агульныя рысы. Людвік у чымсьці расчароўвае іх абедзвюх, у нейкі момант імкнучыся да цела. Характарыстыку Гелены чытач пазнае з яе ўласнага апавядання. У яго ёсць магчымасць зазірнуць у яе думкі, у яе намеры, у яе мінулае. Ён бачыць, як Гелена ўспрымае пэўныя сітуацыі і падзеі. Яна таксама адрозніваецца сваёй прамовай, словамі, якія яна выкарыстоўвае. Люцыя створана з вобразаў Людвіка і Косткі, якія стаяць адзін супраць аднаго. Яе погляд на падзеі не ўключаны ў тэкст, падзеі не ўспрымаюцца з яе пункту гледжання, мы не ведаем яе поглядаў што адбываецца навокал.

2.1.3 Вобраз Гелены як ахвяры Людвікавай помсты

Гелена належыць да персанажаў кнігі, у якіх ёсць свой асобны апавед. Апавяданне Гелены ад першай асобы дае нам магчымасць зазірнуць у яе свядомасць, думкі і бачанне навакольнага свету. Яна – персанаж, які сам кажа, сам распавядае, сам успрымае. Гелена ў сваіх ролях апавядальніца, якая апісвае і каментуе падзеі са свайго пункту гледжання. Гелена, не задумваючыся, прысвойвае сабе розную інфармацыю, якая датычыцца як сучаснасці і будучыні, так і ўспамінаў пра мінулае. Злучае ідэі з розных абласцей, такіх як адзенне, шлюб, камуністычная партыя. Кветаслаў Хвацік так апісаў гэта апавяданне: «Фрагменты разваг змешваюцца з інвектывамі, ўспышкі нянавісці – з сумневамі, пафас чаргуецца з кічавай сентыментальнасцю, і ўвесь гэты маўленчы паток, экзальтаваны і эмацыйна перагружаны, відавочна звернуты да свядомасці самога таго, хто гаворыць, мае ярка выяўленую форму маналогу» [27, с. 49].

Яе погляд сутыкаецца з позіркам з боку, поглядам Людвіка, ён выказвае сваё меркаванне пра тыя ж падзеі, і ў той жа час яго гісторыя характарызуе Гелену. Сярод жаночых персанажаў прозы Кундэры, з якімі мы маем справу ў гэтай працы, Гелена намаляваная найбольш экстравагантна. Аднак мы атрымліваем гэтыя апісанні толькі ад Людвіка, які можа зацікавіць нас пэўным чынам.

Усебакова знешнасць Гелены не прыводзіцца, але некаторыя дэталі нам прадстаўлены. У яе круглы твар, паміж пярэднімі зубамі невялікая шчыліна, вейкі кароткія і свярбяць, валасы рыжыя. Фігура адрозніваецца цялеснай далікатнасцю і мернасцю, што характэрна для яе ўзросту. Уяўленні Людвіка, які

бачыў Гелену ўсяго тры разы, сказіліся. На сустрэчы ён разумее, што рэальнасць лепш, чым яго ўспаміны, і яму гэта падабаецца.

Гелена для Людвіка не жанчына, а хутчэй аб'ект, з дапамогай якога ён хоча ажыццявіць сваю помсту ворагу. Ён хоча авалодаць яе цэлам, убачыць яго з усіх бакоў, ён хоча пранікнуць у інтымны свет і абрабаваць яго. Параўноўваючы Гелену з камянем, які ён хоча кінуць у мінулае, у Паўла Зэманэка. Такім чынам, Гелена становіцца ахвярай, нявінным пасярэднікам, які нічога не ведае і будзе адданы толькі таму, што яна жонка Зэманэка. Людвіка прыцягвае іх шлюб. У тыя моманты, калі Людвік гуляе па яе старанна прадуманаму плану, яна адчувае сябе самай шчаслівай. Наіўна мяркуючы, што яна падабаецца Людвіку. «Так, ты таксама мая ісціна, Гелена», – кажа ёй Людвік [14, с.189]. Яна адразу ж паддаецца зачараванню Людвіка, думаючы, што яго гаворка – праява прыхільнасці, ліслінасці. У гэты момант жанчына адчувае сябе аб'ектам жадання, а не помсты.

Гелена любіць фальклор, гульні на цымбалах, народныя песні. А з мужам яна пазнаёмілася ў фальклорным ансамблі. Фальклор навявае атмасферу маладосці і кахання да Паўла. Але у прысутнасці Людвіка яна адчувае, што ёй не трэба нічога мяняць, яна можа захаваць свае ідэалы, быць такой, якая яна ёсць. Яна шукае яго кахання, яе пачуцці супярэчаць розуму. З боку Людвіка гэта маска. Гелене ўласцівая наіўная эмацыйнасць, эмацыйная безабароннасць, якую яна спрабуе захаваць з дапамогай ўпэўненасці ў сабе, ўпэўненага выгляду перад Людвікам. Ён закаханы ў яе. На працягу некалькіх дзён яна можа расстацца са шматгадовым шлюбам дзеля мужчыны, які дае ёй прастору, у якім яна бачыць сябе самой сабой, сваім ідэалам.

З юнацтва гэта выяўляецца як слабая ў адносінах да Зэманэка. Яна здольная падпарадкоўвацца яму, пакорліва чакаючы яго да глыбокай ночы. Піша яму рэфераты, якія ён паспяхова здае. Чакаючы, калі ён загаворыць аб іх шлюбе, яна хоча ўбачыць, ці захоча ён выправіць іх разбураны шлюб. Як ні парадасальна, Людвік робіць яе мацнейшай. Ён поўны рашучасці аддаць сваё папярэдняе жыццё і шлюб, які павінен быў стаць сімвалам здрады Людвіка.

Для Гелены таксама характэрны час, у якім яна вырасла і ў якім жыве. Гелена хоча штодзённасці, звычайнага жыцця. Людвік бачыць у гэтым позу рэвалюцыйнага снабізму, позу часоў свайго юнацтва, Павел таксама з'яўляецца сімвалам. Іх адносіны завязаліся падчас святкавання гадавіны вызвалення і вялікай дэманстрацыі на Старамесцкай плошчы, дзе яны спявалі італьянскую рэвалюцыйную песню. Атмасфера таго часу яна расчуліла Гелену да слёз. «Мы пажаніліся не па каханні, а з-за партыйнай дысцыпліны», – кажа ён ёй. Але ў краіне пануе разлад. Сімвалам іх кахання з'яўляецца падвеска з выявай Крамля.

Яна любіць краіну, прысвячае ёй увесь свой вольны час. Краіна для яе – жывая істота, мудрая жанчына, з якой можна пагаварыць. Яе калегі кажуць, што яна фанатычка, сектантка, дагматычка і тусоўшчыца.

Ахілесава пята Гелены – гэта яе асабістае жыццё. Яе муж здраджваў ёй некалькі разоў. Яна ўмешваецца ў справу аб здрадзе іншага боку, таму што хоча выправіць хоць бы чыёсьці сямейнае жыццё. «Я ведаю, што такое нешчаслівы шлюб, вось чаму я строгая з іншымі, не з нянавісці да іх, а з любові, з любові да кахання, з любові да іх дома, з любові да іх дзецям, таму што я хачу дапамагчы ім, таму што ў мяне ёсць дзіця і дом, і я турбуюся пра іх!» [14, с. 27]. Гелена становіцца для Людвіка сімвалам здрады, несправядлівасці, ўрэгулявання з мінулым. У яе аповедзе, асабліва аб падоранай падвесцы з Крамлём, гаворка ідзе не аб постаці Паўла Земанека як такой, а пра яго істоце. Гелена адчувае шчасце з Людвікам. Пасля васьмі дзён іх першай сустрэчы яна адчувае, што любіць яго, называе яго дарагім, гатовая даваць яму, даверыць яму сваё жыццё. У моманты, калі яна адчувае вялікую радасць, Людвік ўсведамляе няўдалую помсту. Яго прыцягвала толькі замужжа Гелены, але не яна сама, а яе цела.

Калі Гелена выяўляе хлусню Людвіка, той вырашае ахвяраваць целам. Гелена хоча палегчыць душэўны боль. Яна была не ўпэўненая, што атруціць сябе, але яе прыцягвае думка, што ў выглядзе таблетаў яна трымае ў руках сваю смерць. У той жа час яна адчувае сябе свабоднай, яна таксама прымае каханне тэхніка Ёіндры, які кахае яе ўжо даўно. «...Я была зачараваная гэтай прастатой, я як быццам крок за крокам набліжалася да глыбокай прорвы, магчыма, не для таго, каб скокнуць у яе, а толькі для таго, каб зазірнуць у яе». [14, с. 283]. Гелена не хоча пакончыць з сабой, яе самагубства носіць дэманстратыўны характар. Яна хоча, каб Людвік знайшоў яе і злітаваўся над ёй. Яна гатовая дараваць яму ўсё, адпраўляючы яму паведамленне не для таго, каб развітацца з ім, а для таго, каб ён змог знайсці яе своєчасова. Людвік разумее, што яна ўсё роўна не змагла б скончыць з сабой з дапамогай гэтых таблетаў. Гелена адчайна спрабавала звесці рахункі са сваім жыццём на зусім бяспечнай адлегласці ад парога смерці. такім чынам, у двух варыянтах: альбо жыццё звязана з Людвікам і яго любоўю, альбо са смерцю, якую яна прыме, жыццё без Людвіка больш не будзе мець сэнсу. Замест таго каб знайсці яе напаймёртвай, Людвік знаходзіць яе ў ваннай. Адна з галоўных роляў Гелены заключаецца ў тым, што, стаўшы аб'ектам помсты Людвіка, яна прымушае яго вярнуцца ў родны горад, дзе праз гады ён сустракае Люцыю, якая абуджае ў ім ўспаміны пра мінулае і даўняй любові. Дома ён таксама сустракае Костку, які распавядае яму давераныя сакрэты аб Люцыі, не ведаючы, што Людвік – салдат з яе гісторыі.

2.2 Жаночыя вобразы ў рамане Мілана Кундэры «Несмяротнасць»

2.2.1 Агульная характарыстыка рамана

Раман «Несмяротнасць» (чэш. Nesmrtelnost) надрукаваны ў 1990 г. – апошні раман Мілана Кундэры, напісаны на чэшскай мове. У творы пісьменнік разглядае раман не як адзін з літаратурных жанраў сярод іншых, а як цалкам асаблівы від мастацтва, як метадад найбольш адэкватнага мастацкага пазнання свету і чалавека. У «Несмяротнасці» Мілан Кундэра, адмаўляючыся ад палітычнай праблематыкі, працягвае фармуляваць сваю філасофію жыцця, згодна з якой пэўныя ўласцівасці і тыпы чалавечых характараў на працягу стагоддзяў захоўваюць пазітыўную або адмоўную каштоўнасць і сучасная эпоха, новыя сучасныя абставіны яе толькі пагаршаюць. Адным з палюсоў зла выступае агрэсіўнасць, ад таталітарных рэжымаў мінулага і цяперашняга да унутрысямейных канфліктаў. Акрамя таго, пісьменнік разважае пра розныя віды бессмяротнасці: малым, калі памерлы працягвае жыць у памяці сваіх блізкіх; вялікім, калі памерлы жыве ў памяці людзей, ніколі яго не ведалі; смешным, калі смерць запамінаецца як кур'ёз.

Твор уяўляе сабой філасофскае і літаратурнае даследаванне, якое закранае пытанні чалавечай ідэнтычнасці, памяці, любові і, вядома ж, бессмяротнасці. Гэты твор з'яўляецца не толькі мастацкім, але і глыбокім роздумам пра тое, як мы ўспрымаем жыццё і як нашы дзеянні і думкі могуць пакідаць след у гісторыі.

Кундэра выкарыстоўвае унікальную структуру, у якой пераплятаюцца некалькі сюжэтных ліній і персанажаў. Цэнтральнай фігурай з'яўляецца Габрыэла, жанчына, чыё жыццё і асабістыя адносіны становяцца адпраўной кропкай для разважанняў пра каханне і бессмяротнасць. Аўтар уводзіць у тэкст філасофскія адступленні, якія дазваляюць чытачу паглыбіцца ў разважанні аб сутнасці чалавечага існавання.

Адной з ключавых тэм рамана з'яўляецца каханне. Кундэра даследуе, як каханне можа быць як крыніцай шчасця, так і прычынай пакут. Персанажы сутыкаюцца з рознымі аспектамі кахання: ад страсці да здрады. У гэтым кантэксце аўтар падкрэслівае, што каханне – гэта не толькі эмацыйная сувязь, але і сацыяльны кантракт, які патрабуе кампрамісаў і ахвяр.

Памяць таксама гуляе важную ролю ў рамане. Кундэра паказвае, як памяць фармуе нашу ідэнтычнасць і ўспрымання свету. Ён задаецца пытаннем: што застаецца пасля нас? Як мы можам дасягнуць неўміручасці ў свеце, дзе ўсё

схільна забыццю? Адказ на гэтае пытанне аказваецца складаным і шматслаёвым. Несмяротнасць можа быць дасягнута праз творчасць, праз уплыў на іншых людзей або праз захаванне успамінаў.

Кундэра не баіцца задаваць складаныя філасофскія пытанні пра сэнс жыцця і смерці. Ён аналізуе прыроду чалавечых жаданняў і імкненняў, ставячы пад сумнеў традыцыйныя ўяўленні пра шчасце і поспеху. У гэтым кантэксце раман становіцца не проста мастацкім творам, а сапраўдным філасофскім трактатам.

Адной з цікавых ідэй з'яўляецца думка, што чалавек можа быць «несмяротным» у памяці іншых. Аднак гэта бессмяротнасць часта аказваецца ілюзорнай: успаміны змяняюцца з часам, а сапраўдная сутнасць чалавека можа быць страчана. Такім чынам, Кундэра падкрэслівае далікатнасць чалавечага жыцця і адначасова веліч імкнення да несмяротнасці.

У гэтай гісторыі ўсяго некалькі персанажаў: Аньес, якая з'яўляецца галоўнай гераіняй, Поль, Лора, Брыжыт, Бернар, Рубенс, Авенарыус і сам апавядальнік, які таксама з'яўляецца стваральнікам некаторых персанажаў, такая мадэль аповеду не рэдкая ў творах Мілана Кундэры. Сюжэт кнігі можна падзяліць на некалькі ліній. Персанажы сустракаюцца і ўплываюць адзін на аднаго. У гэтай главе мы прасочым, якія чалавечыя якасці выражаюць характары асноўных жаночых вобразаў у рамане.

2.2.2 Вобраз Аньес як носьбіткі галоўных ідэй і пытанняў у рамане

У пачатку аповеду мы становімся сведкамі руху думкі апавядальніка, калі ён жэстамі паказвае, як шасцідзясяцігадовая дама, махаюць выратавальніку басейна, выклікае ў памяці вобраз яе літаратурнай гераіні. І вось Аньес, створаная з гэтага жэсту. Чытачам становіцца зразумела, што нават імя персанажа прыйшло апавядальніку выпадкова, дзякуючы адчуванням ад убачанага жэста. Ствараючы Аньес, апавядальнік аддзяляе сваю экзістэнцыяльную сферу ад сферы іншых людзей у далейшым апавяданні, аднак гэтыя вобласці зліваюцца, калі яна сустракае сям'ю Аньес. Аньес з'яўляецца ў трох асноўных сюжэтных лініях рамана. Гэта частка апавядання апавядальніка аб напісанні новага рамана і яго гераіні, у наступным радку – палюбоўніца Рубенса, асноўная частка складаецца з аповеду пра яе і яе сям'ю. Аўтар злучае асобныя часткі ў вобразе Аньес.

Апавядальнік звяртаецца да ўнутранага ўспрымання Аньес розных сітуацый. Аньес бачыць тое, што адбываецца вакол вас, вы паўстаеце перад намі з яе пункту гледжання. Мы ведаем яе погляды і меркаванні, такім чынам, Аньес

становіцца цэнтрам падзей. У некаторых выступах мы можам убачыць нерашучасць Аньес, у чытача ёсць магчымасць зазірнуць у яе думкі. Словы Аньес дынамічныя і цяжкія для ўспрымання. У яе апісанні апавядальнік пакідае шэраг прабелаў. У нас не так шмат інфармацыі аб апісанні яе знешнасці. Толькі Рубенс, які дае сваім палюбоўніцам мянушкі, называе Аньес лютністкай, таму што яна, на яго думку, вытанчаная і далікатная, як лютня. Аньес паўстае перад чытачамі як у звычайных учынках і сітуацыях, так і ў экстрэмальных, да якіх адносіцца, перш за ўсё, яе смерць. Чытач не ведае, як выглядае яе твар ці цела. Мы таксама можам зразумець стратэгію апавядальніка, які не разглядае знешнасць Аньес як характэрную рысу. Аньес не разглядае знешнасць як выраз душы або індывідуальнасці, пазбягаючы паказваць твар і цела. Аньес не хоча быць фатаграфіяй, і таму, што ў нас мала інфармацыі аб яе знешнасці, мы нават уявіць сабе не можам. Мы не ведаем, колькі ёй гадоў. Мы ведаем толькі тое, што яна ўжо больш за 20 гадоў замужам за Полем, юрыстам, ад якога ў яе ёсць дачка.

Аньес не падабаецца пошласць і пачварнасць сучаснага свету, яна не згодная з светам, у якім жыве, і шукае спосаб жыць у ім і быць шчаслівай. У яе ёсць патрэба поўнай адзіноты. Дзеля гэтай адзіноты яна гатовая пакінуць сям'ю і пераехаць у Швейцарыю. З дзяцінства Аньес адчувала моцныя пачуцці да свайго бацькі, з якім яна ніколі не магла заставацца сам-насам. Яна і яе бацька – людзі падобнага тыпу, ціхія, якія імкнуцца да адзіноты і пазбягаюць акружэння. Яны жывуць у сям'і і ўсё ж самотныя. Гэта людзі, якім даводзіцца пазбягаць іншых, пра што сведчыць сцэна на ажыўленай вуліцы або паездка ў горы ў дзяцінстве. Перад смерцю яе бацька адпісвае ёй грошы, каб яна магла пачаць новае жыццё. жыццё. Па іроніі лёсу, яна памірае ў той момант, калі цвёрда вырашыла змяніць сваё жыццё.

Пачатак новага жыцця – галоўны паваротны момант ва ўчынках Аньес. Гэта адбываецца, калі яна вырашае сысці з сям'і і жыць адна ў Швейцарыі. Яна доўга думала пра гэты крок, але не ведала, як растлумачыць такое становішча спраў у сям'і. Прапанова аб працы падказала ёй рашэнне. Яна адчувае сябе шчаслівай і адпраўляецца ў апошнюю паездку ў Швейцарыю, дзе хоча падумаць, як усё растлумачыць сваёй сям'і. На яе шляху ўстае Маладая тэрарыстка-смяротніца. Гэтак жа, як і Аньес, яна кідалася ад пешаходаў на вуліцах перапоўненага людзьмі Парыжа, пазбягаючы і яе. Пасля яна трапляе ў аварыю і гіне. Такую смерць апавядальніца называе няшчасным выпадкам, якія ствараюць сюжэт. Калі б толькі Аньес перад ад'ездам не спынілася і не затрымалася даўжэй на навакольным прыродзе, магчыма, яна паспела б прайсці па дарозе перад нападам на яе напаў тэрарыст-смяротнік. Але смерць – гэта пэўнае збавенне для

Аньес, ён разумее яе як натуральнае развіццё жыцця. Паміраючы, яна ўцякае ад свету жывапісу і сваёй уласнай сястры Лоры, якая імкнецца дагнаць яе ва ўсім. Яна таксама ўцякае ад мужа. Яна параўноўвае гэта ўцёкі з казкай, у якой яна ўцякае ад сваіх праследавацеляў. Смерць – гэта месца, дзе яны больш не змогуць яе дагнаць. У смерці Аньес мы можам знайсці паралель: з ёй з'язджае ў Швейцарыю, куды ён хоча з'ехаць, не развітаўшыся са сваёй сям'ёй, у апошнія хвіліны жыцця ён таксама хоча пабыць адзін, ён не хоча бачыць сваю сям'ю.

Аньес з'яўляецца не столькі аўтарам сюжэту, колькі сувязным звяном паміж усімі часткамі кнігі, якія перадаюць асноўныя меркаванні. Яе гісторыя лінейная, працятая рэфлексіямі. У нас ёсць магчымасць зазірнуць у яе ўнутраныя перажыванні і разважанні. Праз яе персанажы гэтай гісторыі звяртаюцца да нас з рознымі пытаннямі і разважаннямі. Найбольш яркімі з іх з'яўляюцца пытанні цела і душы – праблема выпадковасці ўласнай асобы, крызіс ідэнтычнасці, ўзаемасувязь чалавека і яго ладу, праблема ладу чалавека ў вачах навакольных, пытанне пра бога, смерці, замагільнага жыцця, вызначэнне кахання, прыгажосці.

Ўласнае адчуванне цялеснасці цісне на яе; яна хацела б жыць у безаблічным свеце. Прыходзіць з думкай пра ганьбу жыцця, у якім чалавек прызнаецца самому сабе пасля ўсведамлення сваёй цялеснай сутнасці. Аньес ненавідзіць цела. Цела здольна апраўдаць і загладзіць толькі секунду эратычнага ўзбуджэння, падчас якой яно становіцца жаданым і выдатным. Але затым на розум прыходзіць цяжар цялеснасці. Аньес лічыць, што цела і твар не служаць для выражэння індывідуальнасці асобы, таму што нават асобныя рысы асобы не ўнікальныя, мы можам знайсці іх у рысах нашых продкаў. Цела – гэта нешта матэрыяльнае, што застаецца нават тады, калі чалавек ужо мёртвы.

Аньес крытыкуе сучасны свет, які становіцца вобразна кажучы, фатаграфы са сваімі камерамі ствараюць матэрыяльныя помнікі, не пытаючыся згоды ні ў каго. Кундэра праводзіць аналогію паміж ідэяй вока Богага і бачаннем сродкаў масавай інфармацыі. Аньес прыцягвае погляды навакольных, імкнецца да адзіноты і блізкасці, да выхаду з цела. У момант смерці Аньес у яе ёсць тое ж жаданне, што і ў яе бацькі. Каб ніхто не бачыў, як яна сыходзіць, яна спадзяецца памерці да прыезду мужа, каб ён пайшоў ціха, непрыкметна.

Яны вераць не ў Бога, а ў Творцу, які ўстаўіў у камп'ютар дыск з падрабязнай праграму, а потым пайшоў. Ён стварыў свет і даў яго чалавеку. У праграме таксама былі запланаваны людзі. Яны фарміруюцца ў выглядзе серыйных аўтамабіляў адной маркі. У выпадку з прыгожым мужчынам азартная гульня абрала дыяметр з усіх магчымых вымярэнняў. Наша душа не адлюстроўваецца ў целе, але праз яе і наш твар мы навучыліся ўспрымаць саміх

сябе. З гэтым таксама звязаныя разважанні Аньес пра прыгажосць. Для прыгожага мужчыны, па яе словах, выбралі праграму сярэдніх памеры частак цела. Аньес, якая пакутуе ад уродства сучаснай цывілізацыі, была створана з жэсту, які абяцае прыгажосць.

2.2.3 Увасабленне цялеснага пачатку ў вобразе Лоры

Лора – малодшая сястра Аньес з розніцай ва ўзросце на восем гадоў. У тэксце ёй адведзена менш месца, чым Аньес. І зноў, менавіта апавядальнік дае нам найбольш поўную характарыстыку. Мы атрымліваем інфармацыю з іх паводзін і гутарак пра яе з іншымі персанажамі. Лора з ранняга дзяцінства захапляецца сваёй сястрой. Гісторыя яе жыцця паўтарае шлях Аньес. Яна становіцца яе ценем, якую спрабуе злавіць. Яна пераймае ў яе манеру махаць рукой і звычку насіць чорныя акуляры. Аньес носіць іх, таму што у іх яна здаецца загадкавай, а Лора выкарыстоўвае іх як сімвал смутку. Паўтараючы шлях сваёй сястры, яна пераязджае бліжэй да яе ў Парыж і пачынае кахаць яе мужа. Пасля смерці Аньес замяняе і сама становіцца жонкай Поля. Яе ўчынкі больш эмацыйныя, ёй трэба, каб навакольныя пастаянна выказвалі яе каханне. Пасля смерці Аньес Лора практычна выганяе дачку з хаты, што можна зразумець як жэст збавення ад усяго, што было звязана з Аньес. Яна настолькі падмяняе сваю ролю, што ў яе самой ад полу нараджаецца дзіця. Даніэла Хадрова называе паводзіны Лоры лялечным.

Хоць яна і стараецца капіяваць сваю сястру, яна яе супрацьлегласць. Яна больш эксцэнтрычная. Дзейнічае спантанна або нелагічна, ідзе да сваёй мэты, ўпартая, напрыклад, у яе талент да гульні на фартэпіяна, але яна вучыцца спеву. Яна не абцяжарана ўласнай фізічнай формай, але мы мала што ведаем пра знешні выгляд яе цела. Дарыць камусьці сваё цела лічыцца эратычна жэстам, у яе рэпутацыя гарачай палюбоўніцы. Яна не разумее, чаму Аньес не любіць сваё цела, таму што бачыць у ім сродак самавыяўлення. Даць выдатныя падарункі сям'і Аньес, магчымасць пастаянна прысутнічаць, хоць бы ў малой ступені, у іх жыцці – для яе гэта азначае сапраўднае жыццё. Авенарыус кажа пра Лору: «у гэтай жанчыне ёсць нешта такое, што робіць яе ахвярай. Гэта Лора: галава, поўная мараў, накіраваная ў неба. І цела прыцягнута да зямлі: яе ягадзіцы і грудзі, занадта цяжкія, глядзяць уніз» [7, с. 251].

Аньес і Лора спрачаюцца, што такое каханне. Кожны з іх займае сваю пазіцыю. Што тычыцца Аньес, то яна сцвярджае, што пазбаўленая пачуццяў і ніколі не ведала, што такое каханне: «Ты не ведаеш, што такое каханне, ты - гэта

тое, чаго ў цябе ніколі не было і ніколі не будзе. Любоў ніколі не была тваім моцным бокам» [7, с. 187]. Каханне – гэта крылы, якія б’юцца ў яе грудзях і прымушаюць яе здзяйсняць учынкi, якія здаюцца табе неразумнымі. Аньес шукае адзіноты. Калі б жыццё пасля смерці існавала, яна жыла б без Поля. Іх сумеснае ляжанне ў шлюбнай пасцелі ўжо заснавана толькі на асцярожнасці, каб не перашкаджаць адзін аднаму засыпаць. Фізічнае каханне паміж ёй і Полем ператварылася ў механічныя жэсты, ад якіх каханне згасла. Шлюб з Полем парушыў яе адзіноту, да якой яна хоча вярнуцца. Поль як да жанчыны у сваім жыцці ставіцца да Лоры, хоць Аньес была яго жонкай больш за дваццаць гадоў. Процілеглы Рубенс ведае, што Аньес будзе яго каханай жонкай, але па-за кахання. Яна будзе жанчынай-узорам, таму што гісторыі, якія адбываюцца за межамі кахання, носяць эпізядычны характар. Паўплывае на яго настолькі, што пасля яе смерці ён перастае мець зносіны з іншымі палюбоўніцамі. Аньес прызнаецца, што адзіным мужчынам, якога яна па-сапраўднаму кахала, быў яе бацька, але ў яе ніколі не было магчымасці быць з ім больш, чым дазваляла мама. Адносіны з маці зблізіла толькі адна дзіцячая мара Аньес, якая падзяляе сям’ю на два полюсы. Аньес і яе бацька, якія паміраюць разам, і яе маці і Лора, якіх маці выбрала для іншага жыцця. Гэта прывяло да далейшага напружання ў адносінах паміж сёстрамі. Яна ніяк не апісвае сваё стаўленне да сябе, але яе імкненне да адзіноты настолькі моцна, што яна гатовая пакінуць сям’ю, нават дачку.

Лора, наадварот, адчувае любоў іншага роду. Яна не ведае, як гэта – ведаць кагосьці, хоць яна і любіць Бернара, але ён ёй абыякавы. Яе раздзіраюць любоўныя няўдачы, з-за якіх яна гатовая шантажаваць сваіх блізкіх самагубствам. Яна разглядае свае дзеянні як доказ кахання. Яна хоча забіць яго, каб яе вобраз назаўжды застаўся несмяротным ў святломасці яе хлопца. Яны хочуць чагосьці такога, чаго не хоча Аньес. Але яна атрымлівае гэта, калі даведаецца, што яе каханы Рубенс мёртвы. Ён больш не можа шукаць іншых палюбоўніц, таму што падчас акту любові на ім намалювана, як спальваюць мёртвае цела Аньес. Лора разрываецца ад пачуцця страты любові, і таму ў яго ўзнікае жаданне нешта зрабіць. Але гэта хутчэй жэст, які заклікае каго - то запэўніць яе ў сваёй любові.

Параўнанне і кароткае апісанне персанажаў Для Мілана Кундэры характэрны спосаб асацыявання персанажаў з пэўнымі ключавымі словамі-тэмамі. Аньес – носьбітка думак і пытанняў. Для яе мы маглі б назваць тэмы: душа і цела (бесцялеснасць), прыгажосць (барацьба з кітчам), аўтаномія (уласнае быццё), унікальнасць, скептыцызм. У адрозненне ад Лоры, якая ідзе шляхам сваёй сястры і пераўзыходзіць яе ў матэрыяльным свеце, для яе характэрныя

хутчэй цялеснасць, эмацыйнасць, агрэсіўнасць і капіраванне. Супрацьстаянне паміж сёстрамі служыць лепшым апавядальнікам у Авенарыуса. Лора намаляваная з галавой, поўнай мараў, якія яна песціць цела, якое ляжыць на зямлі, супрацьпастаўлена Аньес, чыё цела палае, як полымя, але скептычная галава апушчана ў зямлю. Аньес ўвасабляе душу, Лора – цела. У гэтым і заключаецца асноўны кантраст, які Мілан Кундэра праводзіць паміж жаночымі персанажамі гэтага рамана. Асобныя сімвалы ў тэксце злучаныя жэстам ўзмаху рукі, які яна выкарыстала ўпершыню 60-гадовая жанчына ў басейна.

Жэст, які выглядае аднолькава, аднак выкарыстоўваецца па-рознаму. Ён таксама звязвае Аньес і Лору. Аньес прымае гэты жэст ад сакратаркі свайго бацькі, развітваючыся з ім з сарамлівай аднакласніцай. Пазней Лора пачынае гэтым карыстацца. Жэст, які выклікаў у рэшце рэшт Аньес, выкарыстоўваецца Лорай, каб падаць сігнал закаханым. Нарэшце, Поль цалкам карыкатурна адлюстроўвае яго, які яшчэ да гэтага атаясамлівае яго са сваёй другой жонкай. Жэст, з-за якога Аньес, такім чынам, у рэшце рэшт, інтэрпрэтуецца як сама Лора, якая пераймала яе ва ўсім.

Мілан Кундэра ў сваіх раманах надае шмат месца развагам і эсэ, бо гэты жанр таксама характэрны для яго творчасці. Вобраз Аньес падымае перад чытачом пытанні душы і цела, любові, прыгажосці і, у меншай ступені, рэлігіі. Аньес – гэта сувязь усіх частак рамана. З аднаго боку, фатаграфія раскрывае праблему таго, што яна пакідае пасля сябе матэрыял, з другога боку, яна накіравана на крытыку сучаснага візуальнага грамадства, аднолькавых усмешак на тварах палітыкаў і знакамітасцяў. Затым гэтая тэма развіваецца ў іншых частках рамана. З тэксту вынікае, што камера была там у сваім першапачатковым выглядзе. нематэрыяльная прырода існавала ўжо ў часы Гётэ. Час Аньес звязаны з гэтым часам. Аньес не імкнецца да несмяротнасці, пазбягае матэрыяльных помнікаў, акрамя таго, іх аб'ядноўвае матыў пабітых куфляў.

У Аньес таксама ёсць сувязь з Рубенсам, які раскрывае праблемы любоўных адносін і жанчын. Яна займаецца гэтым, смеючыся або усміхаючыся і паказваючы гэта, што таксама збліжае Аньес. З персанажам Лоры асацыюецца журналіст Бернар. Дзякуючы гэтаму ў аўтара ёсць магчымасць разабрацца з праблемы журналістаў. Журналістыка таксама звязана з фатаграфамі, і таму сяцёр аб'ядноўвае яшчэ адзін падобны матыў. Адзін бок рамана фармуе сюжэт, гісторыі двух сяцёр, другі – разважанні, для якіх гэтыя жанчыны-персанажы ствараюць прастору. Характар Аньес раскрываецца ў большай ступені з дапамогай прамой апавядальніка. У ім, у прыватнасці, апісваюцца яе думкі і ўчынкі. Характарыстыка не даецца ў асноўным найпрост, яна праяўляецца ў яе

ўчынках і думках. У прамовах іншых персанажаў Аньес нададзена не так шмат увагі. Мы можам знайсці некаторыя выявы яе характару ў дыялогах апавядальніка з Авенарыусам і асабліва ў дыялогах Аньес з Лорай або Полем. Ўяўленне аб рысах яе характару даходзіць да нас ускосна. Апавядальнік звычайна не дае прамой характарыстыкі Аньес, ён знаёміць нас з ёй праз іх мысленне і паводзіны. Пра Аньес чытач атрымлівае больш схаванай інфармацыі, якую ён мае магчымасць сам інтэрпрэтаваць. Хоць апавядальнік і дае пэўныя ацэнкі і каментары гераіні, ён пакідае чытачам вольную прастору. Аньес – гэта персанаж-гіпотэза. Яе нельга выказаць толькі адзін раз. Тое ж самае і з Лорай, апавядальнік распавядае нам пра яе больш за ўсё. Мы збіраем інфармацыю з дыялогаў Лоры і Поля. Як і ў выпадку з Аньес, знешнасць, характэрныя рысы сканцэнтраваны на мысленні і паводзінах Лоры. Хоць ён капіюе Аньес, некаторыя яе дзеянні застаюцца для чытача непрадказальнымі.

Асноўныя высновы па главе 2

Пры інтэрпрэтацыі галоўных жаночых персанажаў выбраных раманаў Кундэры мы сутыкнуліся з некалькімі тэмамі, якія былі агульнымі для большасці з іх; абагульнілі асноўныя тэмы, якія звязваюць персанажаў і паспрабавалі знайсці паралелі паміж двума жанчынамі і тое, што ў іх ёсць агульнага ў раманах Мілана Кундэры. У раманах звычайна прысутнічаюць вобразы **дзвюх жанчын-антыподаў**, якія звязаны з галоўным мужчынскім персанажам, у асноўным, каханнем.

Праз жаночыя вобразы часта ўвасабляецца **матыў дэманстратыўнага самагубства**. Матыў дэманстрацыйнага самагубства ў мастацкай літаратуры – гэта складаны і шматгранны сюжэтны элемент, які можа выконваць розныя функцыі: ад выказвання ўнутранай драмы персанажа да пратэсту супраць грамадства, спробы маніпуляцыі або завяршэння трагічнай аркі. Гэты матыў часта выкарыстоўваецца для перадачы вострых эмоцый, канфліктаў асобы і грамадства, крызісу каштоўнасцяў і псіхалагічных узрушэнняў. Аднак імкненне да самагубства, якое носіць хутчэй дэманстратыўны характар, можна знайсці ў раманае «Несмяротнасць». Лору мучаць любоўныя праблемы, якія яна хоча вырашыць самагубствам. Яна спрабуе заваяваць увагу і любоў сваёй сям’і, яна амаль шантажуе званкамі пра самагубства і рэвальверы, якія ў яе засталіся. Такім чынам, несмяротнасць можна падзяліць на два матывы, звязаныя з жаночымі персанажамі: спакой Аньес і Люцыі і неспакой і нервовасць Гелены і Лоры.

Таксама праз вобразы жанчын выяўляецца Міланам Кундэрам **супрацьстаянне душы і цела**. Гэта універсальная тэма ў мастацкай літаратуры, якая дазваляе аўтарам глыбей даследаваць чалавечую прыроду, паказаць ўнутраныя канфлікты, маральныя дyleмы і шляхі самапазнання. Праз гэты прыём раскрываюцца такія паняцці, як любоў і смерць, свабода і рабства, грэх і адкупленне, пакуты і прасвятленне. У апавяданні Людвіка Гелена характарызуецца як цела. Аньес не бачыць у рысах асобы выразы душы. Яна лічыць, што пасля раскрыцця свайго фізічнага «я» чалавек пачынае адчуваць сорам, які будзе суправаджаць яго ўсё жыццё.

Спачатку мы разгледзелі раман «Жарт». Апавядальная стратэгія гэтага рамана адрозніваецца ад двух наступных. У ім ёсць некалькі апавядальнікаў, якія выказваюць сваё меркаванне пра падзеі, апісаныя ў рамане. На фоне абедзвюх жанчын персанажы гэтага рамана няяўна надзелены рысамі галоўнага героя Людвіка. У Гелены ёсць свой аповед, у якім яна дзеліцца сваімі думкамі, поглядамі, жаданнямі. Па ходзе апавядання чытач знаёміцца з Люцыяй. Люцыю і Гелену можна ахарактарызаваць як апазіцыйных персанажаў. Гелену характарызуе цела, шум, палітыка, нервовасць. Люцыю адрознівае душа, маўклівасць, апалітычнасць, спакой.

У «Несмяротнасці» гераіні становяцца носьбіткамі пэўных ідэй. Іх характарыстыка ў абодвух выпадках перададзена ў асноўным праз апавядальніка, у асноўным гэта характарыстыкі ускосныя. Далей прыводзяцца дыялогі і гаворкі іншых персанажаў. Ёсць два персанажа-гіпотэзы, але ў выпадку з Лорай ступень гіпатэтычнасці менш, чым у Аньес. Параўнанне Аньес і Лоры, Аньес займае больш месца ў тэксце. Апавядальніца тлумачыць свае думкі і меркаванні, распавядаючы пра некаторыя падзеі разглядаюцца з яе пункту гледжання. Паміж Аньес і Лорай існуе проціпастаўленне. Тыповымі словамі для Аньес з'яўляюцца душа, скептыцызм, незалежнасць, унікальнасць. Лора выказвае хутчэй цела, эмацыйнасць, несамастойнасць і неіндывідуальнасць.

ГЛАВА 3. ЖАНОЧЫЯ ВОБРАЗЫ Ё ФРАНЦУЗСКІХ РАМАНАХ МІЛАНА КУНДЭРЫ

3.1 Жаночыя вобразы ў рамане Мілана Кундэры «Няспешнасць»

3.1.1 Агульная характарыстыка рамана

«Няспешнасць» (фр. *La lenteur*) – першы раман М. Кундэры, напісаны на французскай мове. Твор быў апублікаваны ў 1995 г., на рускую мову перакладзены ў 1996 г. Ю. Сцяфанавым. Французская крытыка, якая высока ацэньвала практычна ўсе творы Кундэры, вітала яго пераход на французскую мову. Пісьменнік Андрэ Клавель ацаніў французскую «Няспешнасць» як вялікі выйгрыш аўтара: «Гэта падзея, гераічны літаратурны ўчынак!» Сам аўтар называе яго «французскім раманам чэшскага пісьменніка». Аднак у «Няспешнасці» знайшліся вельмі строгія крытыкі. Чэшская даследчыца Ружэна Грабенічкова, знаўца як айчыннай, так і французскай літаратуры і літаратурнай тэорыі, адмоўна ацаніла і «Несмяротнасць» (апошні раман Мілана Кундэры, напісаны на чэшскай мове. Апублікаваны ў 1990 г.), і асабліва «Няспешнасць». Супрацьпастаўленне павольнасці і хуткасці яна лічыць банальным, уключэнне ў тэкст рамана пераказвання навелы Дэнона – следствам недахопу ў аўтара жыццёвага матэрыялу, бо лічыць, што калі раманісту бракуе чагосьці гэтак каштоўнага, як жыццёвы вопыт, без чаго нельга абысціся, ён замяняе яго веданнем літаратуры, натуральна, без гарантыі на дакладнасць. Таксама Грабенічкова намякае на пажылы ўзрост аўтара, якога больш хуткія маладыя людзі папросту раздражняюць.

Кніга ўяўляе сабой роздум аб уплыве сучаснасці на ўспрыманне свету чалавекам. У ёй апісваецца жыццё масавага грамадства, якое фарміруе свой унутраны свет пад уплывам бесперапыннай інфармацыйнай атакі, па прычыне якой жыццё людзей праходзіць хутка, сумбурна, неспакойна. У рамане параўноўваецца галавакружная хуткасць сучаснага жыцця з няспешнасцю XVIII стагоддзя, увасобленай для апавядальніка ў аповесці В. Дэнона «Ні заўтра, ні потым» (1777).

Кожны сюжэт паказвае розны пункт гледжання на канцэпцыю Кундэры аб «плясунах» і дае ўяўленне аб сучаснасці, памяці і пачуццёвасці. «Плясунамі» аўтар называе майстроў быць на ўвазе, самаўпэўнена гарадзіць глупства перад камерай, ні на імгненне не выпускаць яе з-пад увагі; узорам такога «плясуна»

з'яўляецца інтэлектуал Берк, адзін з галоўных герояў, непрывабнае увасабленне медыятычнай цывілізацыі і каталізатар камічнага сюжэту рамана. Такія людзі пазбаўлены ўнутранай устойлівасці, замарочаны чужымі поглядамі, яны не ўмеюць паводзіць сябе прыгожа і паважна, іх учынкi няскладныя і непрыстойныя.

Сапраўды, ланцуг трагікамічных здарэнняў, якія ўтвараюць сюжэт рамана Мілана Кундэры, уяўляе сабой адзін суцэльны скандал, недарэчны, бессэнсоўны, перакочваецца з аднаго эпізоду ў іншы, ад адной дзеючай асобы да іншай. Ён праяўляецца ў формах канфузу, ганебны правад на вачах у глядачоў, правакацыі, дэманстратыўнага парушэння прыстойнасцяў, сямейнай сцэне, бойке паміж людзьмі. Да канца твора ўсё гэтыя сюжэты аб'яднаны ў адным месцы праз прыём анахранізму, і персанажы ўзаемадзейнічаюць, паказваючы, як ідэалы, якія яны прадстаўляюць, ўзаемадзейнічаюць у свеце. Кундэра нават звязвае сучаснасць з мінулым, прымушаючы Вянсана – персанажа з XX стагоддзя – сустрэцца з Шэвалье – персанажам з XVIII стагоддзя. Знаёмства гэтых герояў з Міланам Кундэрам яшчэ раз ілюструе, як змянілася ўяўленне аб пачуццёвасці і задавальненні па меры таго, як тэхналогіі прадстаўляюць чалавецтву інструменты, якія паскараюць наш шлях да месца прызначэння і патрабуюць нашай увагі.

У сюжэт пастаянна ўмешваецца апавядальнік, праясняючы свае думкі і думкі герояў, а таксама апісваючы вобразы астатніх герояў. Так з'яўляецца хістанне паміж рамантыкай і крытыкай. Пісьменнік М. Кундэра стварае розныя вобразы жанчын у сваіх раманах. Спачатку аўтар прадумвае тэму, а потым распрацоўвае герояў у якасці інструментаў для даследавання гэтай тэмы (у рамане «Няспешнасць» – гэта гісторыя кахання, несвоечасовыя сустрэчы, аксіялагічныя і этычныя праблемы, якія ляжаць у сарцавіне твора). Ён лічыць, што дэталі, праз якія звычайна апісваюць чалавека (знешні выгляд, адзенне) становяцца нязначнымі, калі пісьменнік нараджае літаратурнага персанажа. Але характар, унутраныя перажыванні, праблемы, думкі героя ён апісвае дасканала.

XVIII стагоддзе ў Францыі можна назваць пераважна жаночым часам. Некаторыя гісторыкі запэўніваюць, што жанчына не вырашыла хоць адзін забытаны вузел жыцця шчасліва, наадварот, зацягнула яго яшчэ мацней. Але ў любым выпадку на цэлую эпоху XVIII стагоддзя жанчына моцна наклала сваё таўро. Жанчына XVIII стагоддзя стала па-новаму глядзець на сябе, на сваю прыгажосць і сваё прызначэнне ў жыцці. Ганарлівая і далікатная жанчына XVII стагоддзя ў сваёй велічнай позе падкрэслівае цялесную прыгажосць. Увагу жанчыны XVIII стагоддзя звернута не на цела, а на твар як люстэрка яе душэўных

перажыванняў. Рухомасць, грацыя, багатая міміка выказаў асобы – вось новая жанчына. Багаты ўнутраны свет, змест яе душы цэніцца нароўні з фізічнай прыгажосцю і нават больш. Яна ўжо не бяздушны фізічны апарат, а жывая істота з шматлікімі адценнямі перажыванняў, ўяўлення і пачуццяў. Эпоха сентыменталізму адкрыла цэлы скарб чалавечых пачуццяў і багацце нюансаў узаемаадносін паміж людзьмі, заснаваных на сімпатыі, сяброўства, любові, даверы, а французскі слоўнік ўзбагаціўся вялікім запасам розных прыметнікаў для вызначэння пяшчоты, ласкавасці, павагі, прыязнасці, любові, прыгажосці. Жанчына гэтых часоў выдатна ўмела разбірацца ва ўласных пачуццях і чытаць чужыя сэрцы.

3.1.2 Аўтабіяграфічнасць вобраза Веры

Звернемся да жаночых вобразаў у творы. Першая жанчына, вобраз якой паказваецца – Вера, жонка апавядальніка – пісьменніка Мілана Кундэры. Разам з ёй ён адпраўляецца ў замак у пачатку кнігі. Яна верна суправаджае мужа на жыццёвым шляху, таму яе хвалююць яго думкі, яна нават прасыпаецца ад іх уначы. Мілан адчувае віну за гэта. Ён просіць у яе прабачэння за тое, што яна стала ахвярай яго дурных вымыслаў. Падрабязна вобраз Веры ў рамане не раскрываецца, апісання яе знешняга выгляду не падаецца. Таксама яна з’яўляецца адзінай з галоўных гераінь твору, рамантычныя і інтымныя, цялесныя зносіны з мужчынай якой ніяк не апісваюцца. Але ў інтэрв’ю, якое Мілан Кундэра даваў Вользе Карлайл у 1985 г., ён сказаў, што ніводзін з герояў яго раманаў не з’яўляецца яго аўтапартрэтам або партрэтам нейкага рэальнага чалавека, таму нельга сказаць, што яго жонка стала абсалютным прататыпам для персанажа рамана, як нельга сказаць і што вобраз Мілана ў творы аўтабіяграфічны.

3.1.3 Мадам дэ Т.: літаратурныя карані вобраза гераіні

Далей мы сустрэкаем мадам дэ Т. – гераіню аповесці «Ні заўтра, ні потым» В. Дэнона. У першапачатковым творы не апісваецца яе знешні выгляд, але Кундэра мяркуе, што яна «обладает “станом плотным и гибким” (именно этими словами Лакло характеризует самое желанное женское тело в “Опасных связях” и что телесная округлость порождает закругленность и неспешность движений и жестов. От нее исходит аура сладостной лени. Она владеет мудростью медлительности и заправляет всей техникой замедления» [12, с. 39]. Яна

паказваецца як уладарка розуму, заступніца кахання. Яна прадумвае кожны свой крок у адносінах да асобаў супрацьлеглага полу, валодае мастацтвам размовы, заўсёды ведае, што сказаць, і ведае, якія вынікі з гэтага народзяцца. Часам ўстройвае мужчынам эмацыйныя арэлі, але становіцца яшчэ больш жаданай у іх вачах. Мадам дэ Т. – жанчына небывала верная, але мае адну слабасць – цялесную халоднасць. Яна падманвала кожнага мужчыну: і мужа, і палюбоўніка Маркіза, і маладога кавалера. Яна прадстаўляецца вучаніцай Эпікура, захавальніцай шчасця, ілгухай-заступніцай, сяброўкай уцехі.

3.1.4 Адлюстраванне ірацыяналізму ў вобразе Імакулаты

Імакулата – былая аднакласніца Берка, «которой он, будучи еще школьником, (безуспешно) домогался» [12, с. 43]. І толькі прыкладна праз 20 год яна зразумела, што заўсёды яго кахала. Тады яна пачынае пісаць яму лісты, але ён на іх не адказвае, таму што яшчэ ў школе дзяўчына яго адштурхнула, з-за чаго яна трывожыла яго сны і мужчына мучыўся ад бяссонніцы. Але, нягледзячы на яго адмову, Імакулата спрабуе сустрэцца з ім, хоча зняць пра яго фільм, і на гэту прапанову атрымлівае адмову.

Аднак у Берка не атрымалася пазбегнуць цнатлівай Імакулаты, і яны сустрэліся на кангрэсе. Яна пачынае інтэрв'юіраваць яго, засыпаць кампліментамі і зноў прапанаваць зняць пра яго фільм, аргументуючы гэта тым, што толькі яна на гэта здольная. Мужчына гэтым вельмі незадаволены, і, не стрымаўшыся, выказвае ёй: «Делай, что хочешь, старая потаскушка, <...>, ночная птичка, ночной кошмар, чучело огородное, воспоминание о моей дури, памятник моей глупости, помойка моих воспоминаний, вонючая моча моей юности...» [12, с. 77], але яна не можа паверыць, што гэтыя словы ёй гаварыў менавіта Берк і менавіта ён рабіў усё, каб пазбегнуць жанчыны, прынізіць яе, канчаткова разарваць з ёй кантакт і страціць якія заўгодна сувязі.

Увогуле Імакулата ўяўляе сабой ветраную жанчыну, яна некалькі разоў разводзілася з мужамі, заўсёды шукала выгаду для сябе ў зносінах з імі, апошні муж лічыў яе «самой красивой, самой умной и (особенно) самой чувствительной из всех женщин» [12, с. 52]. У рамане Імакулата жыве з палюбоўнікам-кіношнікам, але потым груба, з гонарам гаворыць яму, што іх гісторыя страціла ўвесь сэнс, і іх зносіны скончаны, разумеючы, што ўсё ж такі кахае Берка на працягу дзесяцігоддзяў.

3.1.5 Эратызм як галоўная ўнутраная характарыстыка вобраза Юліі

Юлія – машыністка, з якой Вянсан пазнаёміўся на кангрэсе. З Юліяй ён адчуваў сябе лёгка, яму падабаўся яе голас і яе асоба ўвогуле. Яна падтрымлівала яго ідэі, згаджалася з яго думкамі, нават калі недасканала разумела, аб чым ён гаворыць. Яна была шчырая, сціплая, даверлівая і лёгка прывязвалася да людзей. Вянсан адчуваў сябе зачараваным, гледзячы на дзяўчыну. Яна прыгожая, чыстая, нявінная і недасягальная.

Але большую ўвагу ён звяртае на іншы яе бок: раскрыццё эратычнага вобраза Юліі выражаецца ў асноўным праз апісанне яе задняга праходу, які ўяўляе сабой адзінае сапраўды інтымнае месца, найвышэйшыя, найбольш патаемныя дзверы. Вянсан кранаў яе грудзі, але марыў пра дзірку ў яе задзе. Калі ён думаў пра гэта, ён бачыў яе светлай, празрыстай і анёлападобнай. Менавіта таму ён не стаў выказваць дзяўчыне ўсе свае фантазіі. Але Юлія амаль адразу сама праявіла ініцыятыву, чым выклікала ў мужчыны эйфарыю, і наіўна палічыла сябе велічнай і няўразлівай праз гэта. Такім чынам яна стала адчуваць сябе вышэй за тых людзей, якія стаялі побач, калі Вянсан падыйшоў да яе каля бара. Але як толькі мужчына ўбачыў аголеную Юлію, уся яе загадкавасць страцілася, цікавасць да «дзявятых дзвярэй плоці» (так дырку ў задзе назваў французскі паэт і пісьменнік Гіём Апалінэр, да вершаў якога М. Кундэра напісаў музычныя сачыненні, цыкл песень, бо музыка ў яго жыцці займала важнае месца, пісьменнік нарадзіўся ў сям’і музыканта) знікла, і ён спакойна пайшоў у басейн. Жанчына пажадала аддацца Вянсону, але ў рэшце рэшт у іх нічога не атрымалася.

3.2 Жаночыя вобразы ў рамане Мілана Кундэры «Трыумф нязначнасці»

3.2.1 Агульная характарыстыка рамана

Раман Мілана Кундэры «Трыумф нязначнасці» – апошні, дзясяты, раман пісьменніка – быў напісаны ў 2013 годзе і перакладзены на рускую мову ў 2016 годзе. Гэта найбольш камерны і лаканічны яго раман, які складаецца з сямі невялікіх частак, падзеленых на главы. Мяркуецца, што гэтым творам Мілан Кундэра падводзіць вынік сваёй творчасці. Пры ўсёй сваёй прастаце гэты раман напоўнены адкрыта глыбокімі думкамі, у некаторых эпізодах аўтар нават паўстае

змрачаватым мізантропам, якога раздражняе бесталковае людское мора, бессэнсоўная марнасць і мітусня. Акрамя асноўнай сюжэтнай лініі, ў творы ўзгадваюцца некаторыя моманты з палітычнага жыцця СССР і акцэнтуюцца ўвага на палітычных дзеях, некаторых з якіх аўтар высмейвае і дэманструе іх парокі і слабыя месцы.

Эратызм у той ці іншай ступені з'яўляецца абавязковай часткай раманаў Мілана Кундэры. У «Трыумфе нязначнасці» адкрыта сэксуальных сцэн няма, але праз сваіх персанажаў аўтар, як заўсёды, вядзе свае разважанні наконт сэксуальнасці жанчын. Гэта тэма пачынае падымацца з першай главы, дзе Ален ішоў па парыжскай вуліцы, глядзеў на аголеныя пупкі дзяўчын, якія яны дэманстравалі паміж заніжаным поясам штаноў і завышанай лініяй топаў, і праз гэта ён быў зачараваны і ўсхваляваны. Ён разважаў пра тое, што ў жанчынах класічна выдзяляюцца тры самыя эратычныя месцы: сцёгны, якія ўяўляюць сабой «метафорический образ дороги, долгой и пленительной (вот почему бёдра должны быть длинными), которая ведёт к эротическому финалу» [13, с. 11]; ягадзіцы, у якіх мужчына бачыць наступнае: «грубая мощь, веселье; самая короткая дорога к цели; а цель возбуждает ещё больше, потому что двойная» [13, с. 12] і грудзі, бо яны нагадваюць «святость женщины; Дева Мария, кормящая грудью Иисуса; мужчина, преклонённый перед благородной миссией женщины» [13, с. 12]. Тады Ален пачынае думаць пра тое, якім чынам можна прасачыць эратызм у жаночым пупку.

3.2.2 Гісторыя Аленавай маці: псіхалагічная траўма як крыніца чалавечай нязначнасці

Тайна пупка ўпершыню ўсхвалявала яго, калі ён у апошні раз бачыў сваю маці – аб гэтым сведчыць аднайменная глава рамана. Гэта было, калі Ален быў яшчэ дзіцём. «Губы матери сложились в улыбку (улыбку сочувствия и презрения), не вставая с шезлонга, она наклонилась к нему и указательным пальцем коснулась его пупка» [13, с. 52–53] – так апісваецца апошні момант іх апошняй сустрэчы. Пасля гэтага маці паехала да ракі і хацела ўтапіцца, але заўважыла, што, каб выратаваць яе, ў ваду кінуўся малады мужчына. Яна распазнала гэта як спробу скрасці яе ў смерці і вырашыла патапіць яго, пасля чаго жаданне ўтапіцца самой у яе знікла, і яна вяртаецца дадому. Акрамя таго, што жанчына пакінула свайго сына, калі яму было дзесяць гадоў, спачатку яна пакінула свайго мужа, гэта адбылося праз некалькі месяцаў пасля нараджэння сына. Яны нават дакладна не ведалі, у якой краіне яна стала жыць пасля гэтага,

але адно бацька Алену сказаў дакладна: «Твоя мать вообще не хотела, чтобы ты родился» [13, с. 79]. Усе гэтыя ўчынкі характарызуюць яе як эгаістычную і інфантальную асобу, якая не адказвае за вынікі сваіх дзеянняў і нават распараджаецца жыццямі людзей паводле свайго меркавання (нараджае сына, якому не змога даць ні любові, ні догляду; забівае чалавека, які пайшоў на небяспеку дзеля выратавання яе жыцця). Аднак далей з рамана мы даведваемся, што зачацце Алена адбылося праз падман і нават можна сказаць насілле з боку яго бацькі ў адносінах да яго маці. Гэта магло аказаць такі псіхалагічны ціск на яе, што ўсё астатняе жыццё яна падсвядома помсціла за гэта, прычым яшчэ і праз іншых, ніяк не дачыненых да гэтай сітуацыі, людзей.

Працягнем думку пра пупок, якое ж значэнне эратызму дае яму Мілан Кундэра пра сваіх герояў? У рамане прыводзіцца думка пра тое, што адзіная мэта пупка – працяг чалавечага роду. І што ў Евы – першай жанчыны на зямлі – яго, верагодна, не было, бо яе ніхто не нараджаў, а з’явілася яна па волі Бога, і менавіта з яе родаў пачалася першая ніць пупавіны. Такім шляхам з’явілася чалавецтва, і аўтар называе гэта словазлучэннем «Дрэва Евы» [13, с. 112].

3.2.3 Праблема камунікатыўнага непаразумення ў вобразе Марыяны

Яшчэ адна сюжэтная лінія Рамана – Каліббан і Марыяна. Яны разам працавалі на вечарыне ў Д’Ардэло. Каліббан рабіў выгляд, што не ведае французскай мовы, і размаўляў на выдуманай мове, якая падавалася як пакістанская. Таму Марыяна пачала размаўляць на сваёй роднай партугальскай мове, і праз гэтае ўзаемнае неразуменне адзін аднаго яны зблізіліся. Каліббан спадабаўся Марыяне, і яна не хацела з ім развітвацца, зразумеўшы гэта, мужчына пацалаваў яе, а потым, калі яго сябар Шарль сказаў яму, што гэта дзяўчына не для яго, ён патлумачыў гэты ўчынак наступным чынам: «Знаю, но можно хоть помечтать. Она такая добрая, хотелось бы сделать для неё что-нибудь хорошее» [13, с. 119] і аргументаваў гэта тым, што яна пабудзіла ў ім настальгію па нявіннасці, нягледзячы на яго дурную рэпутацыю нявернага мужа.

Паўнавартасных партрэтаў персанажаў рамана «Трыумф нязначнасці» Мілан Кундэра не прыводзіць, але часам звяртае ўвагу на некаторыя асобныя часткі знешняга выгляду ў пабудове жаночых вобразаў у творы. Акрамя таго, гераіні сустракаюцца вельмі разнапланавыя: яны адрозніваюцца па характары, нацыянальнасцях, належаць да розных пакаленняў. Дарэчы, што тычыцца нацыянальнасцяў, звычайна ў творах пісьменніка прысутнічае нешта чэшскае:

адгалоскі гісторыі Чэхіі, персанажы з Чэхіі. У апошнім рамане Мілана Кундэры радзіма аўтара не ўзгадваецца ніякім чынам. Аўтабіяграфічнасці ў гэтым рамане таксама не прасочваецца.

Асноўныя высновы па главе 3

Эратызм у раманах Мілана Кундэры – неад’емная частка жаночай ідэнтычнасці. Менавіта так і ствараюцца вобразы ў яго французскіх раманах. Жаночыя вобразы ў раманах Мілана Кундэры французскага перыяду надзелены розным характарамі, у залежнасці ад **эпохі і менталітэту**, якія ім уласцівыя. Па нацыянальнай прыналежнасці гераіні твораў Мілана Кундэры, якія напісаны на французскай мове – часцей за ўсё або чэшкі, або французжанкі. Таму што ў Чэхіі пісьменнік нарадзіўся, а ў Францыю эмігрыраваў і пражыў там большую частку свайго жыцця. Але ў любым выпадку часцей за ўсё гераіні яго твораў ўяўляюць сабой смелых, моцных духам жанчын, якія здольныя на тое, каб пабудаваць сваё жыццё, уладкавацца на добрую працу і мець кар’ерны рост, купіць жыллё, вырасціць дзяцей. Часта гэтыя ўсе ўласцівасці прыходзяць да жанчын пасля няўдалага шлюбу, у якім яны пакутуюць, але ў некаторых выпадках вызваляюцца ад ціску партнёра. Тады яны сустракаюць мужчын, якія побач з імі менш паспяховыя за іх, сацыяльна ніжэйшыя. Жанчыны з лёгкасцю прывабліваюць мужчын сваёй рашучасцю. Часам наадварот мужчыны ўяўляюць сабой больш жорсткіх, легкадумных персанажаў. Некаторыя крытыкі за гэта нават называюць Мілана Кундэру андропацэнтрыстам.

Такім чынам, з’яўляюцца і жанчыны, упэўненыя ў сабе, смелыя, прамалінейныя; і часам сарамлівыя, гнуткія. Жаночныя вобразы займаюць важнае месца ў рамане. Праз асаблівасці характару галоўных гераінь аўтар паказвае адрозненні паміж жанчынамі з двух розных стагоддзяў, іх прывязанасць да мужчын або – наадварот – іх незалежнасць і гонар. М. Кундэра стварае жаночыя вобразы ў сваім творы пад уплывам вобразаў жанчын у творах французскай літаратуры XVIII стагоддзя.

Мае важнасць таксама эмансipaцыя жанчын ад мужчын – працэс сацыяльнай мабільнасці жанчын, звязаны з сацыяльнай дыферэнцыяцыяй жанчын як асобнай сацыяльнай групы са сваімі інтарэсамі, выхадам жанчын з прыватнай сферы ў сферу публічную. Тэрмін з’явіўся ў сярэдзіне XIX стагоддзя і першапачаткова абазначаў рух жанчын за вызваленне ад залежнасці і/або прыгнёту, адмену абмежаванняў па прыкмеце полу, імкненне да прававой роўнасці палюў. Мэты такога роду руху накіраваны на змяненне існуючых

сацыяльных пазіцый: дамагчыся роўных правоў у аплаце працы, у атрыманні адукацыі і т. д. Гэтыя працэсы суправаджаюцца афармленнем жаночага руху як руху сацыяльнага. Так і ў рамане М. Кундэры жанчыны самі з'яўляюцца будаўнікамі свайго лёсу.

Тэмы цялеснасці шырока прадстаўлены ў раманах Мілана Кундэры. Цела, цялеснасць, эратызм і сэксуальнасць моцна сканцэнтраваныя ў кожным персанажы. Хоць, як правіла, аўтар не звяртае ўвагі на дэталёвую прапрацоўку знешніх характарыстык персанажаў, іх прывабнасць і стаўленне да ўласнага цела з'яўляецца часткай дэталёвай прапрацоўкі ўнутраных характарыстык. Сэксуальнасць і цела ў аналізаваных раманах прадстаўлены не ў выніку пачуццёвага ўзбагачэння чытача, але матывы з'яўляюцца часткай значнага псіхалагізуючай і сацыялагізуючай ролі, якая паглыбляе ўнутраны свет і індывідуальнасць персанажаў.

Грунтуючыся на ўспрыманні цела, персанажы ў абмяркоўваюцца раманах могуць быць палярызаванае. Некаторыя персанажы ў творах Мілана Кундэры паўтараюць асобныя элементы сэксуальнага паводзінаў, якія паступова становяцца адметнай рысай персанажаў раманаў. Хоць некаторыя персанажы паглынаюцца цялеснасцю, некаторыя застаюцца пазбаўленымі цялеснасці. Такія жаночыя вобразы намаляваныя значна больш падрабязна і лірычна. Здаецца, што іх намаляваная душа знаходзіцца ў прамым супярэчнасці з іх цялеснасцю.

У персанажаў, якія апісаны выключна цялесна, наяўнасць праяў душы не праяўляецца цалкам.

У раманах частотным з'яўляецца вобраз **маці** героя. Яны ў сусвеце пісьменніка аднаго тыпу: прыгняталыя, кантралюючыя, ўладныя. Даволі тыповы вобраз жонкі-мазахісткі з комплексам ахвяры. Яшчэ часта які з'яўляецца жаночы тыпаж шалёнай прыхільніцы (напрыклад, Імакулата ў рамане «Няспешнасць»).

Важнай становіцца тэма **здры**. Мілан Кундэра даследуе ўсе аспекты здры, сузалежнасці і агульнага шлюбнага няшчасця. І калі агульны контур адносінаў герояў можа здацца банальным, то прычыны гэтай банальнасці, як правіла, аналізуюцца з майстэрскай бязлітаснасцю. Несумненна, светапогляд пісьменніка – прадукт эпохі, і гэта тычыцца не толькі поглядаў на гендэр, але (ці ледзь не ў большай ступені) і на палітыку, масавую культуру, глабалізацыю. Але важна тое, што яго погляд на мужчын і жанчын застаецца ў вышэйшай ступені спачувальным.

Адзін чалавек можа баяцца сказаць іншаму пра сваю сімпатыю, а другі не баіцца забіць свайго ратавальніка. Адзін можа быць добрым, чалавечным,

нявінным; другі – рэзкім эгаістам. Паказваецца і тое, як той ці іншы ўчынак можа паўплываць на лёс іншых людзей. Такім чынам, праз жаночыя вобразы ў рамане «Трыумф нязначнасці» Мілан Кундэра паказвае шматграннасць чалавечага жыцця, істотнасць чалавека, у якога ў жыцці нешта пайшло не па плане і ўплыў гэтых эпізодаў на лёс, у тым ліку, наступных пакаленняў.

Відавочным з’яўляецца ўплыў на Мілана Кундэру французскай літаратуры і культуры XVIII стагоддзя, а таксама вобраза жанчын, які дамінаваў у французскай літаратуры тых часоў. У тэкстах раманаў узгадваюцца творы «Ні заўтра, ні потым» В. Дэнана, «Небяспечныя сувязі» Ш. дэ Лакло.

ЗАКЛЮЧЭННЕ

Развіццё жаночых вобразаў у літаратуры адлюстроўвае глыбокія **сацыяльныя і культурныя змены**, якія адбываліся ў **рознай гістарычнай эпохі**. У французскай, чэшскай і іншых славянскіх літаратурах жаночы персанаж паступова ператвараўся з сімвала цнатлівасці і ахвярнасці ў самастойную асобу з унутраным светам, маральнымі дyleмамі і імкненнем да свабоды. Гэтыя вобразы сталі не проста мастацкімі стварэннямі, але і **носьбітамі важных ідэй аб ролі жанчыны ў грамадстве**, яе правах і самарэалізацыі.

Чэшская літаратура, якая развівалася пад уплывам народнага фальклору і нацыянальнай самасвядомасці, таксама прайшла шлях ад **ідэалізаваных жаночых вобразаў да псіхалагічна багатых і шматгранных персанажаў**. Асабліва прыкметна гэта ў творах XIX і XX стагоддзяў, дзе жаночыя вобразы пачынаюць увасабляць ўнутраныя канфлікты, імкненне да самавызначэння і пратэст супраць устояных нормаў.

У творах М. Кундэры чытач сустракаецца з мноствам разнастайных жаночых персанажаў. Яны жывуць у розных эпохах, у розных краінах і маюць розны лёс. Вобразы герояў раскрываюцца ў асноўным праз характар і дзеянні. Пісьменнік не імкнецца да падрабязных апісанняў знешняга выгляду або адзення герояў, таму паўнаwartасных партрэтаў у творах не прыводзіцца. Значна большую ўвагу ён звяртае на **ўнутраны свет персанажаў, праблемы**, якія іх непакояць, і складаныя перапляценні у іх жыцці – гэтыя аповеды і з’яўляюцца галоўным спосабам знаёмства чытача з вобразамі ў творах. Аўтар шукае адказы на пастаўленыя філасофскія пытанні праз учынкi герояў, якіх ён стварае ў сваіх кнігах.

У гэтай працы мы разгледзелі чатыры раманы Мілана Кундэры, якія мы інтэрпрэтавалі, надаючы асаблівую ўвагу жаночым вобразам. Наша мэта была вызначыць гэтыя вобразы, знайсці іх агульныя рысы і спосабы фарміравання гэтых характараў. Рысы характараў персанажаў раманаў Мілана Кундэры звычайна не перадаюцца найпрост з дапамогай розных прыметнікаў. Чытач павінен інтэрпрэтаваць іх паводзіны і ўчынкі, каментары апавядальніка на дзве супрацьлегласці.

Разам з тым цяжка адмаўляць і тое, што М. Кундэра досыць сумленна даследуе ўсе аспекты здрады, сузалежнасці і агульнага шлюбнага няшчасця. І калі агульны контур адносінаў герояў можа здацца банальным, то прычыны гэтай банальнасці, як правіла, аналізуюцца з майстэрскай бязлітаснасцю. Несумненна, светапогляд пісьменніка – прадукт эпохі, і гэта тычыцца не толькі поглядаў на

гендэр, але (ці ледзь не ў большай ступені) і на палітыку, масавую культуру, глабалізацыю. Але важна тое, што яго погляд на мужчын і жанчын застаецца ў вышэйшай ступені спачувальным.

Жаночыя персанажы намаляваныя з дапамогай двух процілеглых сіл душы і цела. Яны адрозніваюцца па суадносінах іх рэпрэзентацыі ў рамках аднаго абстрактнага «Я». Душа – гэта сімвал болю ад унікальнасці і індывідуальнасці, і яе рэалізацыя – гэта пяшчота і пачуццё кахання. Супрацьлеглая сіла – гэта цялеснасць, якая характарызуецца сваёй нясталай спантаннасцю. Увасабленнем гэтай сілы з’яўляецца біялагічная форма цела і сэксуальны інстынкт. У жаночых персанажах, як правіла, пераважае толькі адзін кампанент.

Усвядомленая дваістасць душы і цела адлюстроўваецца самімі персанажамі, у персанажаў ёсць пачуццё сораму. Гонар прадстаўлены як найважнейшая чалавечая каштоўнасць і наўпрост звязаная з ўнутранай самаацэнкай і сур’ёзнасцю персанажаў.

Душа і цела дапаўняюць адзін аднаго. Акрамя ролі персанажаў як дзеючых асоб апавядання, іх важнай функцыяй з’яўляецца рэпрэзентацыя меркаванняў аўтара. Адбітак аўтара на персанажах – гэта іх самае яркае злучальнае звяно, якое ў асноўным адбіваецца на спосабе мыслення. Ёсць прыманне цела персанажамі ў экзістэнцыяльным плане, а таксама манера вядзення ўнутраных маналогаў, інтэлектуальная аснова і разважанні пра персанажа сведчаць аб пэўным тыпе мыслення.

У рамане «Жарт» жаночыя вобразы Люцыі і Гелены прадстаўлены як носьбіты драматычных жыццёвых выпрабаванняў, звязаных з каханнем, здрадай, адзінотай і палітычным ціскам. Іх лёсы пераплятаюцца з лёсам галоўнага героя, Людвіка, і праз іх вобразы раскрываюцца тэмы помсты, чалавечай слабасці і трагізму існавання ў таталітарным грамадстве. Жаночыя вобразы ў «Жарце» не з’яўляюцца другараднымі — наадварот, яны дапамагаюць аўтару паказаць маштаб унутраных і знешніх крызісаў, праз якія праходзяць героі, а таксама прадэманстраваць абмежаванасць выбару для жанчын ва ўмовах рэпрэсіўнай сістэмы.

У рамане «Несмяротнасць» жаночыя вобразы прадстаўлены як носьбіты філасофскіх і эмацыйных разважанняў пра каханне, страсці, ёсць прыманне сябе і бессэнсоўнасць вечнага імкнення да прызнання. Цэнтральнай фігурай становіцца Аньес, жанчына, чыё жыццё напоўнена супярэчнасцямі паміж жаданнем быць каханай і страхам быць забытай. Праз яе вобраз Кундэра даследуе тэму залежнасці жанчыны ад мужчынскага погляду, а таксама паказвае, як грамадства фармуе жаночую ідэнтычнасць. Акрамя таго, у рамане з’яўляюцца і іншыя

гераіні, якія дазваляюць аўтару раскрыць розныя аспекты жаночага існавання: ад мацярынства і вернасці да свабоды выбару і ўнутранай незалежнасці. Такім чынам, раман дэманструе, як Кундэра працягвае аналізаваць жаночыя вобразы праз прызму гуманістычных і экзістэнцыяльных пытанняў.

У рамане «Няспешнасць» жаночыя вобразы паказваюць лірычную грацыю, пачуццёвасць і ўнутраную свабоду. Вера, Мадам дэ Т., Імакулата і Юлія становяцца ўвасабленнем супрацьстаяння паміж уцёкамі ад рэальнасці і пошукам сапраўднай блізкасці. Іх вобразы раскрываюць тэму інтымнасці, жаночага ўспрымання часу і любові, а таксама паказваюць, як сучаснае грамадства шануе хуткасць і эфектыўнасць, забываючы пра каштоўнасць няспешнасці і душэўнай гармоніі. Праз гэтых жанчын аўтар не толькі будзе філасофскі дыялог з класічнай літаратурай, але і прапануе чытачу задумацца пра тое, як жаночая прырода можа быць крыніцай мудрасці, прымірэння і сапраўднага чалавечага шчасця.

У разгледжаных намі творах падкрэсліваецца эратызм жаночых вобразаў. Гэта адбываецца на падставе некалькіх **прычын**. Па-першае, Мілан Кундэра родам з Чэхіі, для чэхаў гэта з'яўляецца важнай часткай жыцця, інтымныя тэмы не табуіруюцца ў грамадстве, таму пісьменнік звяртае на гэта асабліваю ўвагу. Па-другое, раскрыццё такіх эпізодаў жыцця дапамагае аўтару больш дасканала апісаць зносіны паміж героямі, а таксама апісаць менавіта тыя вобразы, якія будуць упісвацца ў сюжэт рамана. Па-трэцяе, улюбёная Міланам Кундэрам французская літаратура XVIII стагоддзя немагчымая без эротыкі.

«Герои моего романа – мои собственные возможности, которым не дано было осуществиться. Поэтому я всех их в равной мере люблю и все они в равной мере меня ужасают; каждый из них преступил границу, которую я сам лишь обходил. Именно эта преступаемая граница (граница, за которой кончается мое «я») меня и притягивает. Только за ней начинается таинство, о котором вопрошает роман. Роман – не вероисповедание автора, а исследование того, что есть человеческая жизнь в западне, в которую претворился мир» [11] – кажа пісьменнік-апавядальнік у «Невыноснай лёгкасці быцця». Менавіта такім спосабам, праз апавядальнікаў у сваіх раманах Мілан Кундэра часам выказвае канкрэтна сваё стаўленне да сваіх твораў і персанажаў.

СПІС ВЫКАРЫСТАНЫХ КРЫНІЦ

1. Бернштейн, И. Милан Кундера. Бессмертие / И. Бернштейн // Диапазон: Вестник иностранной литературы. – 1992. – № 2–3. – С. 215–220.
2. Бернштейн, И. Милан Кундера. Невыносимая лёгкость бытия / И. Берштейн // Современная художественная литература за рубежом. – 1990. – № 6. – С. 99–101.
3. Бобб, О. Поэтика образа в романах Милана Кундеры / Ольга Бобб. – М. : LAP Lambert Academic Publishing, 2014. – 603 с.
4. Вольф, Ю. Литературный мастер-класс. Учитесь у Толстого, Чехова, Диккенса, Хемингуэя и многих других современных и классических авторов / Юрген Вольф ; пер. А. Коробейникова. – М. : Манн, Иванов и Фербер, 2018. – 352 с.
5. Вострыкава, А. У. Жанрава-стылёвыя дамінанты чэшскага рамана другой паловы XX стагоддзя / А. У. Вострыкава. – Мінск : БДУ, 2016. – 199 с.
6. Зенкин, С. Денон, Бальзак, Кундера: от преромантизма до постмодернизма / С. Зенкин // Иностранная литература. – №5. – 1997. – С. 174–181.
7. Кундера, М. Бессмертие : роман / Милан Кундера. – СПб. : Азбука, 2001. – 372 с.
8. Кундера, М. Вальс на прощание : роман / Милан Кундера. – СПб. : Азбука-классика, 2002. – 281, [1] с.
9. Кундера М. Искусство романа / Милан Кундера ; пер. с чеш. А. Смирновой. – СПб. : Азбука-Аттикус, Азбука, 2013. – 224 с.
10. Кундера, М. Нарушенные завещания Нарушенные завещания : [эссе] / Милан Кундера. – СПб. : Азбука-классика, 2006. – 284, [1] с.
11. Кундера, М. Невыносимая легкость бытия : роман / Милан Кундера. – СПб. : Азбука-классика, 2005. – 345, [1] с.
12. Кундера, М. Неспешность ; Подлинность: [романы] / Милан Кундера. – СПб. : Азбука–классика, 2005. – 280, [1] с. Кундера, М. Торжество незначительности: роман / Милан Кундера. - Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. - 158, [1] с. - (Азбука-бестселлер)
13. Кундера, М. Нарушенные завещания Нарушенные завещания : [эссе] / Милан Кундера. – СПб. : Азбука-классика, 2006. – 284, [1] с.
14. Кундера, М. Невыносимая легкость бытия : роман / Милан Кундера. – СПб. : Азбука-классика, 2005. – 345, [1] с.
15. Кундера, М. Неспешность ; Подлинность: [романы] / Милан Кундера. – СПб. : Азбука–классика, 2005. – 280, [1] с.

16. Памяць і слава: Ірына Вікенцьеўна Шаблоўская. Да 80-годдзя з дня нараджэння / склад. Н. М. Шахназаран ; рэдкал. : І. С. Роўда, Г. М. Бутырчык, Н. М. Шахназаран. – Мінск : БДУ, 2020. – 198 с., [13] л. іл., партр.
17. Политика и поэтика : сб. ст. / Рос. акад. наук, Ин-т славяноведения. – М. : ИС РАН, 2000. – 237, [2] с.
18. Чанцев, А. Литература 2.0. Статьи о книгах / Александр Чанцев. – М. : Новое литературное обозрение, 2011. – 488 с.
19. Чарнавокая, А. М. Атрактыўная функцыя жаночых вобразаў у мастацкай прозе (на матэрыяле беларускай прозы 1920 –30-х гг.) / А. М. Чарнавокая // Часопіс Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Філалогія. – 2018. – № 2. – С. 33–43.
20. Шаблоўская, І. В. Паэтыка чэшскага рамана XX стагоддзя : вуч. дап. / І. В. Шаблоўская. – Мінск : Белдзяржуніверсітэт, 1995. – 62 с.
21. Шаблоўская, І. В. Сусветная літаратура ў беларускай прасторы: рэцэпцыя, тыпалогія, кантакты / І. В. Шаблоўская. – Мінск : Радыёла-плюс, 2007. – 302, [1] с.
22. Шаблоўская, І. Тэорыя і практыка рамана мілана кундэры / І. Шаблоўская // Сусветная літаратура ў беларускай прасторы. Рэцэпцыя, тыпалогія, кантакты. – Мінск, 2007. – С. 73–93.
23. Шерлаимова, С. А. Милан Кундера и его романная философия / С. А. Шерлаимова. – М. : «Индрик», 2014. – 272 с.
24. Шерлаимова, С. А. Философия жизни по Милану Кундере: французские романы чешского писателя / С. А. Шерлаимова // Вопросы литературы. – 1998 . – № 1 . – С. 243–281.
25. Češka, J. Kralovstvi motivu: motivická analyza romanu Milana Kundery / Jakub Češka. – Praha : Togga, 2005. – 216 s.
26. Češka, J. Průzračnost tvorby v zrcadle literatury / Jakub Češka. – Praha : TOGGA, 2014. – 265 s.
27. Chvatík, K. Melancholie a vzdor : Eseje o mod. české lit / Květoslav Chvatík. – Praha : Českosl. spisovatel, 1992. – 269 с.
28. Czaplińska J. Pocta Milanu Kunderovi : sborník k 80 spisovatelovým narozeninám / Joanna Czaplińska [et al.]. – Praha : Artes Liberales, 2009. – 86 s.
29. Fort, B. Milan Kundera, aneb Co zmůže literatura?: soubor statí o díle Milana Kundery / B. Fort, J. Kudrnáč, P. Kysloušek. – Brno : Host, 2012. – 316 с.
30. Hamaň, A. Tři stálice moderní české prózy: Neruda, Čapek, Kundera / Aleš Hamaň. – Praha : Karolinum, 2014. – 346 с.

31. Chvatík, K. Svět románu Milana Kundery / Květoslav Chvatík. – Brno : Atlantis, 1994. – 159 c.
32. Jones, T. Milan Kundera's Slowness / T. Jones // Review of European Studies. – 2009. – Vol. 30, № 2. – P. 64–75.
33. Kosková, H. Milan Kundera / Helena Kosková. – Jinočany : H & H, 1998. – 189 [6] s.
34. Kožmín, Z. Román lidské existence. / Zdeněk Kožmín. – Brno : Atlantis, 1996 – 407 s.
35. Kříž, J. P. Český spor o Milana Kunderu / J. P. Kříž. – Praha : Galén, 2021. – 270 s.
36. Kubíček, T. Středoevropan Milan Kundera / T. Kubíček. – Olomouc : Periplum, 2012. – 138 s.
37. Kubíček, T. Vyprávět příběh : Naratologické kapitoly k románům Milana Kundery / T. Kubíček. – Brno : Host, 2001. – 200 s.
38. Novák, J. Kundera: český život a doba / J. Novák. – Praha : Argo, Paseka, 2020. – 879, [7] s.

Мілан Кундэра
«Жарт»
Частка першая. Людвік

1

І вось праз шмат гадоў я раптам зноў апынуўся дома. Я стаяў на галоўнай плошчы (незлічоную колькасць разоў я прайшоў па ёй дзіцем, хлопчыкам, юнаком) і не адчуваў ніякага замілавання; наадварот, думаў пра тое, што гэтая роўная плошча, над дахамі якой (дакладна воін у старадаўнім шлемі) узвышаецца вежа ратушы, нагадвае вялікі казарменны пляц і што ваеннае мінулае гэтага паўднёвамаараўскага горада, які ўставаў некалі непрыступным валам на шляху венграў і турак, адзначыла яго аблічча рысамі непераадольнай брыдоты.

Пасля доўгага расстання мяне нішто не цягнула на радзіму; я пераконваў сябе, што стаў да яе зусім абыхавы, і гэта здавалася натуральным: ужо пятнаццаць гадоў я не живу ў гэтых краях, засталася тут толькі двое-трое знаёмых ці таварышаў (ды і тых паспрабую абыйсці бокам), мама пахавана ў чужой магіле, мною закінутай. Але я памыляўся: тое, што я называў абыхавасцю, на самай справе было нянавісцю; яе прычыны выслізгвалі ад мяне, паколькі на радзіме адбываліся са мной рэчы і добрыя, і дрэнныя, як ва ўсіх іншых гарадах, але гэта была нянавісць; я ўсвядоміў яе якраз у сувязі з гэтай паездкай: мэты, дзеля якой я ехаў, можна было дасягнуць і ў Празе, але мяне раптам нястрымна стаў прыцягваць выпадак, які зазнаў зрабіць гэта ў родным горадзе менавіта таму, што мэта была цынічнай і нізіннай, глумліва вызвалялай мяне ад падазрэння, што вяртаюся я сюды дзеля сентыментальных уздыхаў па страчаным часе.

Я яшчэ раз непрыязна агледзеў агідную плошчу і, павярнуўшыся да яе спінай, пайшоў па вулачцы да гасцініцы, дзе для мяне быў забраніраваны нумар. Швейцар уручыў мне ключ з драўлянай грушай і сказаў:

– Трэці паверх.

Нумар быў непрывабны: ля сцяны ложка, каля яе вычварны туалетны столік чырвонага дрэва з люстэркам, пасярэдзіне маленькі стол з адным крэслам, каля дзвярэй маленечкі аблуплены рукамынік. Паклаўшы партфель на стол, я адкрыў акно: выходзіла яно ў двор і на дамы, якія звярнулі да гасцініцы голыя і брудныя зады. Я зачыніў акно, зашмаргнуў шторы і падышоў да рукамыніка з

двума кранамі – чырвоным і сінім; адварнуў іх на пробу – з абодвух цякла халодная вада. Агледзеў стол: мабыць, ён яшчэ сышоў бы – бутэлька з дзвюма чаркамі цалкам змясцілася б на ім, але горш было, што за ім мог сядзець усяго адзін чалавек – у нумары не было другога крэсла. Я пасунуў стол да ложка і паспрабаваў падсесці да яго, але ложка быў залішне нізкім, а столік залішне высокім, акрамя таго, ложка пада мной так моцна прагнуўся, што мне стала адразу ж ясна: ён не толькі не падыходзіць для сядзення, але і сваё прамое прызначэнне выконвае вельмі ўмоўна. Я ўпёрся ў яго кулакамі, затым лёг на яго, акуратна падняўшы ногі ўгару, каб чаравікамі не выпацкаць (цалкам чыстыя) коўдру і прасціну. Ложак праваліўся пада мной, і я ляжаў у ім, як у гамаку або ва ўзёханькай магіле; цяжка было ўявіць, каб на гэтым ложку можна было спаць ўдваіх.

Я сеў на крэсла і, утаропіўшыся скрозь празрыстыя шторы, задумаўся. У гэты час з калідора данесліся крокі і галасы; гэта былі двое, мужчына і жанчына, яны размаўлялі, кожнае іх слова было выразна чуваць: казалі яны пра нейкага Пятра, які ўцёк з дому, і пра нейкую цётку Клару, што дурная і нібыта песціць хлопчыка; затым пачуліся паварот ключа ў замку, рыпанне адчыненых дзвярэй, і галасы перамясціліся ў суседні нумар; чутныя былі ўздыхі жанчыны (так, відавочна чутныя былі нават ўздыхі!) і цвёрдыя запэўніванні мужчыны пагаварыць з Кларай належным чынам.

Я ўстаў з ужо паспелым рашэннем; яшчэ раз вымыў рукі, выцер іх ручніком і выйшаў з гасцініцы, хоць дакладна яшчэ не ведаў, куды, уласна, трымаю шлях. Але адно разумеў выразна: калі я не хачу поспех сваёй паездкі (паездкі досыць далёкай і знясільваючай) падвяргаць рызыцы з-за звычайных нязручнасцяў гасцінічнага нумара, я павінен, пры ўсім нежаданні, звярнуцца да каго-небудзь з тутэйшых знаёмых з давернай просьбай. Я пастараўся хутка перабраць у памяці забытых сяброў часоў маладосці, але адразу ўсіх іх адхіліў, хоць бы ўжо таму, што давернасць патрабаванай паслугі вымусіла б мяне пераступіць праз прорву тых доўгіх гадоў, калі я з імі не бачыўся, — а да гэтага я зусім не быў размешчаны. Але тут нечакана ўспомнілася, што ў горадзе, верагодна, живе адзін чалавек, перасяленец, для якога я сам у свой час выклапатаў месца і які, думаецца, будзе рады прадставіўся нагоды адплаціць мне паслугай за паслугу. Гэта быў дзівак, У Кім хваравітая педантычнасць дзіўна спалучалася з няўрымслівасцю і пераменнасцю — як мне вядома, жонка развялася з ім некалькі гадоў таму проста таму, што ён жыў дзе заўгодна, толькі не з ёй і іх сынам. Цяпер баяўся я толькі аднаго: ці не ажаніўся ён другі раз, бо гэта ўскладніла б выкананне маёй просьбы. Я паспяшаўся да бальніцы.

Тутэйшая бальніца – цэлы комплекс карпусоў і павільёнаў, якія былі раскіданыя на шырокай тэрыторыі саду; я ўвайшоў у маленькую, несамавітую будку каля брамы і папрасіў дзяжурнага за сталом злучыць мяне з аддзяленнем вірусалогіі; дзяжурны падсунуў да мяне — да самага краю стала — тэлефон і сказаў:

– Нуль два.

Я набраў нуль два і даведаўся, што доктар Костка сышоў хвіліну таму і цяпер, верагодна, на шляху да выхаду. Я апусціўся на лаўку каля брамы, каб не размінуцца з ім, і стаў глядзець на мужчын, якія блукалі тут у светла-блакітных паласатых бальнічных халатах; і раптам я ўбачыў яго: ён ішоў задуменна, высокі, худы, сімпатычна непрыкметны, так, гэта ён. Я падняўся з лаўкі і пайшоў проста яму насустрач, нібы меў намер сутыкнуцца з ім; ён паглядзеў на мяне пакрыўджана, але гэтую ж хвіліну пазнаў і раскінуў рукі. Падобна на тое, ён быў ашчасліўлены гэтай нечаканасцю, і непасрэднасць, з якой сустрэў мяне, вельмі абнадзейвала.

Я патлумачыў, што прыехаў каля гадзіны таму па адным нязначным дзялку, якое затрымае мяне тут дні на два, і ён тут жа выказаў радаснае здзіўленне, што мая першая дарожка ў горадзе прывяла да яго. І раптам мяне пакарабаціла, што прыйшоў я да яго не без карысці, не дзеля яго самога і што пытанне, які задаю яму (я бадзёра спытаў, ці не ажаніўся ён другі раз), толькі сімуляе шчыры ўдзел, на справе ж — ашчадна-практычны. Ён адказаў (да майго заспакаення), што ён па-ранейшаму адзін. Я кінуў, што нам ёсць пра што пагаварыць. Ён пагадзіўся, выказаўшы шкадаванне, што размяшчае толькі крыху больш за гадзіну, паколькі павінен вярнуцца ў бальніцу, а пад вечар аўтобусам з'ехаць з горада.

– Вы жывяце не тут? – жахнуўся я.

Ён запэўніў мяне, што жыве тут, што ўновым раёне ў яго гарсаньерка, але «чалавеку самотнаму часта бывае не па сабе». Высветлілася, што ля Косткі ў іншым горадзе, за дваццаць кіламетраў адсюль, нявеста, настаўніца, прычым з двухпакаёвай кватэрай.

– Вы з часам пераедзеце да яе? – спытаў я.

Ён адказаў, што наўрад ці знойдзе ў іншым месцы гэтак цікавую працу, якую я дапамог яму калісьці знайсці тут, і, нягледзячы на цяжкасці, яго нявеста паспрабуе пераехаць сюды і ўладкавацца. Я стаў праклінаць (цалкам шчыра) непаваротлівасць нашай бюракратыі, якая не ў стане пайсці насустрач мужчыну і жанчыне, жадаючым злучыцца.

- Супакойцеся, Людвік, – сказаў ён мне з мілай паблаглівасцю, – гэта зусім не так ужо непераносна. Хай я і выдаткоўваю трохі больш грошай і часу, затое маё адзінота застаецца непарушным, а я свабодным.
 - Навошта вам так патрэбна свабода? – спытаў я.
 - А навошта яна патрэбна вам? – адказаў ён пытаннем.
 - Я бабнік, – сказаў я. – Мне свабода патрэбна не дзеля жанчын, а дзеля сябе, – адказаў ён і працягваў: – Ведаеце што, зойдзем-ка ненадоўга да мяне да майго ад’езду.
- Ні пра што іншае я і не марыў.

Мілан Кундэра
«Невыносная лёгкасць быцця»

3

Я думаю пра Томаша ўжо шмат гадоў, але толькі праз гэтыя разважанні ўбачыў яго выразна. Я бачыў, як ён стаіць каля акна сваёй кватэры і глядзіць праз двор на сцены дома насупраць і не ведае, што рабіць.

Упершыню ён сустрэў Тэрэзу каля трох тыдняў таму ў адным маленькім чэшскім гарадку. Правялі ўдваіх яны толькі гадзіну. Яна правяла яго на вакзал і чакала ажно да хвіліны, калі ён сеў на цягнік. Праз дзесяць дзён яна прыехала да яго ў Прагу. У той жа дзень яны пазналі адзін аднаго. Уначы ў яе быў жар, таму цэлы тыдзень яна правяла у яго кватэры хворая на грып.

Тады Томаш адчуў незразумелую любоў да амаль невядомай дзяўчыны; яму здавалася, што гэта было дзіця, якога хтосьці пакінуў у прасмалены кошык і адправіў па рацэ, каб Томаш злавіў яго на бераг свайго ложка. Яна засталася ў яго на тыдзень, пакуль не паправілася, а пасля зноў з'ехала ў свой горад за дзвесце кіламетраў ад Прагі. І тады наступіў момант, пра які я гаварыў, які, як мне здаецца, з'яўляецца ключом да яго жыцця: ён стаіць каля акна, глядзіць праз двор на сцяну дома насупраць і думае аб тым, ці павінен ён запрасіць яе ў Прагу. Ён баяўся адказнасці. Калі б ён яе зараз запрасіў, яна бы прыйшла, каб прапанаваць яму ўсё сваё жыццё. Або ўвогуле не напамінаць пра сябе? Тады Тэрэза застанецца афіцыянткай ў рэстаране ў закінутым гарадку, ён больш ніколі яе не ўбачыць. Жадаў ён, каб яна да яго прыехала, ці не?

Ён выглянуў праз двор на супрацьлеглыя сцены і шукаў адказ. Зноў і зноў ён успамінаў, як яна ляжала на яго канапе; яна не нагадвала яму нікога з яго былога жыцця. Яна не была ні палюбоўніцай, ні жонкай. Гэта было дзіця, якога ён выцягнуў з прасмаленага кошыка а паклаў на бераг свайго ложка. Яна заснула. Ён сеў на калені побач з ёй. Яе дыханне стала больш частым і пачуўся слабенькі стогн. Ён прыціснуўся да яе тварам і шаптаў словы, якія б маглі яе супакоіць. Праз хвіліну ён адчуў, як дыханне яе супакоілася і твар яе падымаецца да яго. З яе вуснаў ён адчуў лёгкі пах жару і ўдыхнуў яго, нібыта хацеў напоўніцца даверам яе цела. І ў той момант ён прадставіў, што яны знаёмыя ўжо шмат гадоў і яна памірае. Ён дакладна адчуў, што не перажыве яе смерці. Ён лёг бы побач с

жаданнем памёрці разам з ёй. З гэтаў думкай ён нырнуў у падушку і праляжаў так доўгі час.

Томаш стаяў каля акна і ўспамінаў гэты момант. Што гэта магло быць, калі не любоў, якая прыйшла да яго і прапанавала сябе?

Але ці любоў гэта была? Адчуванне таго, што ён хоча памерці побач з ёй, хутчэй за ўсё было перабольшаным: ён бачыў яе толькі другі раз у жыцці! Магчыма, гэта была проста істэрыя чалавека, які ў глыбіні душы разумеў сваю няздольнасць любіць і таму спрабаваў падманваць самога сябе? Але яго падсвядомасць аказалася такой баязлівай, што выбрала для сваёй камедыі гэтую бедную афіцыянтку з закінутага гарадку, у якой амаль не было шанцаў увайсці ў яго жыццё!

Ён выглянуў праз двор на брудную сцяну і пераканаўся, што не разумее, была гэта істэрыка ці любоў.

І яму было шкада, што ў такой сітуацыі, калі сапраўдны мужчына мог бы дзейнічаць неадкладна, ён вагаецца і пазбаўляе самы цудоўны момант, які ён толькі перажываў (калі стаяў на каленях каля ложка і думаў, што не перажыве смерці Тэрэзы), свайго значэння.

Ён злаваўся на сябе, але раптоўна яму прыйшло ў галаву, што не ведаць, чаго ён хоча, па сутнасці, цалкам натуральна: чалавек ніколі не можа ведаць, чаго яму жадаць, бо мы жывём толькі адно жыццё і не маем магчымасці параўнаць яго з нашым папярэднім жыццём або выправіць нешта ў наступным жыцці.

Лепш быць з Тэрэзай ці застацца самотным? Не існуе магчымасці праверыць, якое рашэнне лепш, пакольні няма ніякага параўнання. Чалавек пражывае ўсё ўпершыню і без падрыхтоўкі. Нібыта акцёр выконвае спектакль без аніякай рэпетыцыі. Але чаго можа быць варта жыццё, калі першым іспытам жыцця з'яўляецца ўжо само жыццё? Па гэтай прычыне яно заўсёды нагадвае эскіз. Але эскіз – слова таксама неадкладнае, бо эскіз – гэта заўсёды чарнавы варыянт чагосьці, падрыхтоўка да карціны, а эскіз, якім з'яўляецца наша жыццё – бескарысны эскіз, эскіз без малюнку.

– Einmal ist keinmal¹, – нагадвае Томаш сам сабе нямецкую прымаўку. Тое, што здараецца аднойчы, нібыта ніколі не здаралася. Калі чалавеку дано пражыць толькі адно жыццё, гэта тое самае, калі б ён не жыў увогуле ніколі.

¹ Аднаго разу ніколі не дастаткова (ням.)