

МІНІСТЭРСТВА АДУКАЦЫІ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ
БЕЛАРУСКІ ДЗЯРЖАЎНЫ ЎНІВЕРСІТЭТ
ФІЛАЛАГІЧНЫ ФАКУЛЬТЭТ
Кафедра тэарэтычнага і беларускага літаратуразнаўства

ШАДРУНОЎ Алёг Аляксандравіч

**ТВОРЧАСЦЬ М. КУНДЭРЫ ПРАЗ ПРЫЗМУ ПСІХААНАЛІТЫЧНЫХ
КАНЦЭПЦЫЙ З. ФРЭЙДА І К. Г. ЮНГА**

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. ІДЭІ ПСІХААНАЛІЗУ Ў ЛІТАРАТУРЫ І КУЛЬТУРЫ XX СТАГОДДЗЯ.....	12
1.1 Асноўныя палажэнні канцэпцыі З. Фрэйда.....	12
1.2 Асноўныя палажэнні канцэпцыі К. Г. Юнга.....	15
Высновы па главе 1.....	17
ГЛАВА 2. СІСТЭМА ПЕРСАНАЖАЎ «НЕВЫНОСНАЙ ЛЁГКАСЦІ БЫЦЦЯ»: УВАСАБЛЕННЕ ПСІХААНАЛІТЫЧНЫХ ІДЭЙ.....	18
2.1 Аналіз вобраза Томаша.....	18
2.2 Аналіз вобраза Тэрэзы.....	25
2.3 Аналіз вобраза Сабіны.....	36
2.4 Аналіз вобраза Франца.....	39
Высновы па главе 2.....	43
ГЛАВА 3. ФІЛАСОФІЯ ПСІХААНАЛІЗУ Ў МАСТАЦКІМ СВЕЦЕ РАМАНА М. КУНДЭРЫ «НЯВЕДАННЕ».....	45
3.1 Аналіз вобраза Ірэны.....	45
3.2 Аналіз вобраза Ёзэфа.....	53
Высновы па главе 3.....	55
ЗАКЛЮЧЭННЕ	56
СПІС ВЫКАРЫСТАНЫХ КРЫНІЦ.....	61
ДАДАТАК А.....	65
ДАДАТАК Б.....	69

РЭФЕРАТ

Шадруноў Алег Аляксандравіч

Творчасць М. Кундэры праз прызму псіхааналітычных канцэпцый

З. Фрэйда і К. Г. Юнга

Аб'ём даследавання: 69 старонак, 53 крыніцы, 2 дадаткі.

Ключавыя словы: чэшская літаратура, творчасць М. Кундэры, раман «Невыносная лёгкасць быцця», раман «Няведанне», псіхааналіз у літаратуразнаўстве, архетыпы.

Аб'ект даследавання: творчасць чэшскага пісьменніка-раманіста М. Кундэры на прыкладзе раманаў «Невыносная лёгкасць быцця» і «Няведанне».

Мэта даследавання: усебакова прааналізаваць вобразную сістэму і ідэйна-тэматычны кампанент раманаў М. Кундэры «Невыносная лёгкасць быцця» і «Няведанне» праз прызму псіхааналітычных канцэпцый З. Фрэйда і К. Г. Юнга.

Метады даследавання: метады цэласнага аналізу літаратурнага тэксту, параўнальна-тыпалагічны, культурна-гістарычны, кантэкстны, біяграфічны.

Атрыманыя вынікі і іх навізна: у працэсе даследавання ўпершыню ў беларускім літаратуразнаўстве была прааналізавана творчая спадчына М. Кундэры з улікам псіхааналітычнай філасофіі, вылучаны і ахарактарызаваны філасофскі складнік твораў, выяўлена ўздзеянне псіхааналізу на мастацкі свет рамана. Сістэма вобразаў раманаў «Невыносная лёгкасць быцця» і «Няведанне» была ахарактарызавана праз прызму дамінантных ідэй і канцэптаў філасофіі З. Фрэйда і К. Г. Юнга.

Дакладнасць матэрыялаў і вынікаў дыпломнай працы: навуковыя высновы, што змяшчаюцца ў дыпломнай рабоце, абгрунтаваны і аргументаваны. Метадалагічная база мае комплексны характар. Даследаванне праведзена з улікам дасягненняў беларускага, чэшскага і замежнага літаратуразнаўства, што забяспечвае абгрунтаванасць высноў, сфармуляваных у дыпломнай рабоце.

Галіна магчымага практычнага прымянення: матэрыялы даследавання могуць быць выкарыстаныя на лекцыях і практычных занятках па гісторыі чэшскай літаратуры адпаведнага перыяду, у межах інтэгральнага курсу гісторыі славянскіх літаратур, на спецкурсах і спецсемінарах для студэнтаў славянскага аддзялення.

Дадзеная работа была выканана самастойна.

РЕФЕРАТ

Шадрунов Олег Александрович

Творчество М. Кундеры через призму психоаналитических концепций
З. Фрейда и К. Г. Юнга

Объем исследования: 69 страниц, 53 источника, 2 приложения.

Ключевые слова: чешская литература, творчество М. Кундеры, роман «Невыносимая легкость бытия», роман «Неведение», психоанализ в литературоведении, архетипы.

Объект исследования: творчество чешского прозаика М. Кундеры на примере романов «Невыносимая легкость бытия» и «Неведение».

Цель исследования: комплексно проанализировать образную систему и идейно-тематическую компонент романов М. Кундеры «Невыносимая легкость бытия» и «Неведение» через призму психоаналитических концепций З. Фрейда и К. Г. Юнга.

Методы исследования: метод целостного анализа, сравнительно-типологический, культурно-исторический, контекстный, биографический.

Полученные результаты и их новизна: в процессе исследования впервые в белорусском литературоведении творческое наследие М. Кундеры было проанализировано с учетом психоаналитической философии, выделена и охарактеризована философская составляющая произведений, выявлено влияние психоанализа на художественный мир романа. Система образов в романах «Невыносимая легкость бытия» и «Неведение» охарактеризована через призму доминантных идей и концепций философии З. Фрейда и К. Г. Юнга.

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

Область возможного практического применения: материалы исследования могут быть использованы на лекционных и практических занятиях по истории чешской литературы соответствующего периода, в рамках интегрированного курса по истории славянских литератур, на спецкурсах и спецсеминарах для студентов славянского отделения.

Данная работа была выполнена самостоятельно.

ABSTRACT

Shadrinou Aleh Alaksandravich

The works of M. Kundera through the prism of psychoanalytic concepts of
Z. Freud and K. G. Jung

Volume of the study: 69 pages, 53 sources, 2 appendices.

Keywords: Czech literature, works of M. Kundera, novel “The Unbearable Lightness of Being”, novel “Ignorance”, psychoanalysis in literary studies, archetypes.

The object of the study: the work of the Czech writer M. Kundera, using the example of the novels “The Unbearable Lightness of Being” and “Ignorance”.

The aim of the study: to comprehensively analyze the figurative system and the ideological and thematic components of M. Kundera’s novels “The Unbearable Lightness of Being” and “Ignorance” through the prism of the psychoanalytic concepts of Z. Freud and C. G. Jung.

Research methods: method of holistic analysis of literary text, comparative-typological, cultural-historical, contextual, biographical.

The results of the work and their novelty: in the process of the study, for the first time in Belarusian literary criticism, the creative heritage of M. Kundera was analyzed taking into account psychoanalytic philosophy, the philosophical component of the works was highlighted and characterized, the influence of psychoanalysis on the artistic world of the novel was revealed. The system of images in the novels “The Unbearable Lightness of Being” and “Ignorance” is characterized through the prism of the dominant ideas and concepts of the philosophy of Z. Freud and K. G. Jung.

Authenticity of the materials and results of the diploma work: the scientific conclusions contained in the thesis are substantiated and argued. The methodological base is comprehensive. The study was conducted taking into account the achievements of Belarusian, Czech and foreign literary criticism, which ensures the validity of the conclusions formulated in the thesis.

Recommendations on the usage: the research materials can be used in lectures and practical classes on the history of Czech literature of the relevant period, as part of an integrated course on the history of Slavic literatures, in special courses and special seminars for students of the Slavic department.

This work was done independently.

УВОДЗІНЫ

У XX стагоддзі культура сапраўды перажывала другі росквіт, звязаны перш за ўсё са з'яўленнем новых форм чалавечага мыслення, яго развіцця, і, адпаведна, новых спосабаў яго выражэння і адлюстравання ў культуры. Узніклі новыя жанры, плыні і ідэі – і гэтае сцверджанне датычыць у роўнай ступені ўсіх кірункаў – як жывапісу, кінематаграфа, архітэктуры, так і, вядома, літаратуры, пра якую мы пагаворым падрабязней.

Літаратура XX стагоддзя заканамерна накіравана на пазнаванне і прымірэнне, пагаджэнне чалавека з самім сабою. Гэтая тэндэнцыя з'яўлялася на тыя часы і працягвае быць зараз наватарскай і вельмі актуальнай, бо чалавецтва у мінулым стагоддзі прайшло праз чараду войн і няшчасцяў. Да таго ж, у тыя часы дабрабыт сярэняга чалавека моцна ўзрос, шырокія масы атрымалі доступ да ідэй, якія яшчэ параўнальна нядаўна маглі хваляваць толькі розум невялікай часткі насельніцтва. Адпаведна, гэта ўсё паспрыяла зразуменню таго, што кожнае чалавечае жыццё бяспэчна, а чалавечая асоба і яе экзістэнцыя ўнікальная і непаўторная, таму яе трэба цаніць.

На хвалі вышэй узгаданых тэндэнцый узнікла, напрыклад, экзістэнцыяльная філасофія, якая знайшла адлюстраванне ў шматлікіх творах мастацкай літаратуры, а таксама філасофія псіхааналізу, якая вельмі паўплывала на разуменне чалавекам сябе самога і сваёй ролі ў свеце. Таксама псіхааналіз быў крыніцай натхнення для сюрэалістаў.

Але перш за ўсё філасофія псіхааналіза паўплывала на развіццё псіхалогіі і псіхатэрапіі. На пачатку XX стагоддзя адбылася рэвалюцыя ў плане разумення працэсаў псіхікі чалавека і лячэння траўм і паталогій спосабамі, якія прапанавалі псіхааналітыкі. Хаця ў некаторых аспектах прапанаваныя тады метады састарэлі, можна сказаць, што сёння псіхалогія і псіхатэрапія ў тэарэтычным плане шмат у чым грунтуюцца на поглядах на псіхіку З. Фрэйда і К. Г. Юнга.

З узнікненнем псіхааналіза ў літаратуразнаўстве канцэпцыя чалавека стала больш склааданай, больш грунтоўнай, цікавай, бо цяпер чалавек паказваўся не як у рэалізме – праз сацыяльныя механізмы, якія на яго ўплываюць і фармуюць яго асобу, і не як у натуралізме, які ўлічваў толькі біялагічны пачатак спадчыннасці (можна прывесці тут для прыкладу Э. Залю). З. Фрэйд, К. Г. Юнг і Э. Фром вызначылі, што важным для разумення чалавечай індывідуальнасці з'яўляюцца таксама інтуітыўны пачатак, падсвядомае, бессвядомае і калектыўнае бессвядомае, інакш кажучы, чалавечыя схаваныя памкненні, жаданні і цягі. Такі падыход да

структуры чалавечай асобы значна ўзбагаціў вобразную сістэму і адлюстраваў новую рэчаіснасць, у якой ужо жыло на той час чалавецтва.

Можна адзначыць, што псіхааналітычная плынь у літаратуразнаўстве як у XX стагоддзі, так і сёння застаецца даволі папулярнай. Пры гэтым часам робіцца не толькі аналіз паводзінаў і мінулага герояў твора, а таксама і асобы аўтара праз і пры дапамозе яго творчасці. У якасці прыкладу мы можам прывесці хаця б хрыстаматычны і вельмі знакаміты артыкул З. Фрэйда «Дастаеўскі і бацьказабойства», у якім філосаф-псіхааналітык разглядае раманы пісьменніка і прыходзіць да высновы, што яны разам з іншымі ўзорамі з літаратуры былых часоў – «Гамлетам» У. Шэкспіра і «Царом Эдыпам» Сафокла – могуць указваць не толькі на творчую задуму аўтара, але ж і на пэўныя бессвядомыя памкненні ў яго псіхіцы, якія ён змяшчаў у сваіх творах і якія паўплывалі на прадстаўленых ім герояў [35].

Чэшская літаратура і ў прыватнасці раманы М. Кундэры ў гэтым сэнсе не выключэнне. Менавіта таму творчасць пісьменніка на прыкладзе двух твораў – праграмнага «чэшскага рамана» «Невыносная лёгкасць быцця» і аднаго з апошніх «французскіх раманаў» творцы – «Няведанне» – мы разглядаем праз прызму псіхааналізу і перакананыя, што гэта мае дастаткова аб'ектыўныя падставы.

Іншыя творы пісьменніка таксама адзначаюцца глыбокай філасофскай падводкай і выпрацаванасцю персанажаў, іх лёсу і мінулага. Можна не сумнявацца, што пісьменнік спецыяльна, свядома рабіў сваіх герояў траўмаванымі і няшчаснымі людзьмі – бо так яно часта назіраецца і ў жыцці. Такое дэталёвае прадумванне персанажаў дапамагае глыбока пранікнуцца іх жыццямі і пакідае пасля сябе глебу для роздумаў і рэфлексіі. Паралельна з гэтым аўтар уводзіць у свае творы другі важны складнік – філасофскія разважанні не ў схаванай, а ў самай выразнай і яўнай форме. Ён накладвае на сюжэт і паводзіны герояў сваё бачанне філасофіі, уключаючы філасофскія тэарэтычныя роздумы ў склад твора і чаргуючы іх з аповедам пра герояў. Не абышлося ў разгледаных раманах і без успамінаў пра З. Фрэйда, чым пісьменнік пацвярджае сваю цікавасць да яго поглядаў: *«Гэтыя сны былі не толькі шматзначныя, але яшчэ і прыгожыя. Акалічнасць, якая выслізнула ад Фрэйда ў яго тэорыі сноў. Сон – не толькі наведарленне (калі хочаце, наведарленне зашыфраванае), але і эстэтычная актыўнасць, гульня ўяўлення, якая ўжо сама па сабе ўяўляе каштоўнасць. Сон ёсць доказ таго, што фантазія, сон аб тым, чаго не адбылося, адносіцца да глыбокіх патрэб чалавека»* [19, с. 51].

Гаворачы пра тое, што пры аналізе снабачанняў З. Фрэйда упускаў іх эстэтычную вартасць і прыгажосць, М. Кундэра, фактычна, паўтарае погляды сюрэалістаў, якія абвесцілі снабачанне творчым станам і не раз да яго звярталіся ў сваіх творах (сюрэалізм жа, у сваю чаргу, бярэ свае вытокі з псіхааналіза). Тое ж

падмячае і расійская літаратуразнаўца Н. І. Шаўчэнка: *«Асноўным недахопам класічнага псіхааналітычнага тлумачэння з'яўляецца яго грэбаванне формай. Бо калі псіхааналітык ведае, што мастак маскіруе свае несвядомыя цягі, спакушаючы чытача «чыста фармальным, гэта значыць эстэтычным задавальненнем», то, відавочна, яго менш за ўсё цікавіць таямніца майстэрства, ён будзе ігнараваць такую форму адкінуць дзеля аб'екта даследавання заахвочвальных матываў фантазіравання»* [36, с. 996]. Аднак ужо К. Г. Юнг актыўна крытыкаваў пазіцыю З. Фрэйда, надаючы вялікае значэнне форме – архетыпам, сімвалам, вобразам.

Сон з даўніх часоў прысутнічаў у літаратуры, бо людзей яшчэ са старажытнасці прыцягвала тэма сна і яго прыроды. Можна прывесці, напрыклад, творы Платона («Канстытуцыя») і Арыстоцеля («Пра сны»), а таксама пазнейшыя – У. Шэкспіра «Сон у летнюю ноч», «Гамлет» і «Макбет». У тыя часы сны і снабчання ўспрымаліся людзьмі як нешта містычнае, звышнатуральнае і падобнае да смерці, таму і ў літаратуры пры дапамозе сна ў асноўным паказваліся нейкія звышнатуральныя падзеі (напрыклад, прадказанні). У XVIII-XIX стагоддзях з прыходам рамантызму ў культуру ў творчасці актывізавалася тэма сноў, адлюстоўвалася яго летуценнасць і эўфемернасць, прыродны пачатак.

Аднак у XX стагоддзі сон як ніколі актыўна пачынае выкарыстоўвацца ў літаратуры не толькі як элемент сюжэта, але і як мастацкі прыём, спосаб асэнсавання рэчаіснасці. Адным з найбольш вядомых прыкладаў з'яўляецца Ф. Кафка, які вельмі плённа выкарыстоўвае тэму сноў і актыўна уводзіць яе ў свае творы, агортваючы іх атмасферай таямнічасці і снабчніцтва. З прыходам псіхааналізу стаўленне і ўспрыняцце сна змяніліся, на першы план выйшла менавіта ірацыянальнасць сна, тое, што сімвалы і фігуры, якія мы там бачым, з'яўляюцца сігналамі нашага бессвядомага.

Пры напісанні гэтай працы мы карысталіся вялікай колькасцю навуковых крыніц і ўлічылі шмат якія аспекты ўплыва псіхааналіза на літаратуру і перадусім на творчасць М. Кундэры. Акрамя найбольш вядомых і грунтоўных прац саміх заснавальнікаў псіхааналітычнай філасофіі – З. Фрэйда («Уводзіны ў псіхааналіз», «Тлумачэнне снабчанняў», а таксама «Я і Яно») і К. Г. Юнга («Архетыпы і калектыўнае несвядомае», «Архетып і сімвал»), мы азнаёміліся з працамі Э. Фрома («Уцёк ад свабоды»), расійскіх навукоўцаў Н. Збароўскай («Психоанализ и литературоведение»), І. П. Смірнова («Психодиахроналогия: Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней»), амерыканскіх даследчыкаў Э. Джонса («The life and work of Sigmund Freud» – «Жыццё і праца Зігмунта Фрэйда») і М. Бірнбаха («Neo-Freudian social philosophy» – «Неафрэйдысцкая сацыяльная філасофія»), прынялі пад увагу артыкул расійскага літаратуразнаўцы

Е. С. Гуляева («Роль фрейдистских идей в современной культуре»). Што датычыць творчасці М. Кундэры, цікавай для нас аказаліся таксама працы чэшскіх даследчыкаў К. Хваціка (“*Svět romanů Milana Kundery*”) і Г. Коскавай (“*Milan Kundera*”), а ў параўнанні арыгінальнага тэксту і перакладу карысныя сведчанні мы пачарпнулі з працы славенскага навукоўца К. Мраўлі (“*Milan Kundera: med izvirnikom in prevodom*” – «Мілан Кундэра: паміж арыгіналам і перакладам»). Важную ролю ў нашым даследаванні адыграла азнаямленне з працамі расійскай літаратуразнаўцы С. А. Шарлаімавай («Мілан Кундэра и его романная философия»), а таксама беларускай даследчыцы А. У. Вострыкавай, у прыватнасці «Паэтыка раманаў Мілана Кундэры», «Чэшская літаратура другой паловы XX стагоддзя», а таксама яе ж артыкулам «Філасофія ў раманах Мілана Кундэры» і інш.

Аб’ектам нашага даследавання з’яўляецца творчасць чэшскага пісьменніка-раманиста М. Кундэры на прыкладзе раманаў «Невыносная лёгкасць быцця» і «Няведанне», **прадметам** даследавання з’яўляецца мастацкае ўвасабленне псіхааналітычных канцэптаў З. Фрэйда і К. Г. Юнга ў вобразнай і ідэйнай сістэме раманаў.

Тэма нашай работы – творчасць М. Кундэры праз прызму псіхааналітычных канцэпцый З. Фрэйда і К. Г. Юнга

Мэта: ўсебакова прааналізаваць вобразную сістэму і ідэйна-тэматычны кампанент раманаў М. Кундэры «Невыносная лёгкасць быцця» і «Няведанне» праз прызму псіхааналітычных канцэпцый З. Фрэйда і К. Г. Юнга

Для дасягнення мэты намі былі пастаўлены наступныя **задачы:**

1. Вызначыць і апісаць месца і ролю раманаў «Невыносная лёгкасць быцця» і «Неведанне» ў творчай спадчыне славянскага чэшскага празаіка;
2. Вылучыць філасофскі складнік творчасці М. Кундэры (наяўнасць філасофскіх тэм, уздзеянне пэўных філасофскіх сістэм, разважанні наконт філасофскіх ідэй тых ці іншых філосафаў, зрабіўшы акцэнт на псіхааналітычнай філасофіі);
3. Вывучыць і асэнсаваць сутнасць псіханалітычных канцэпцый З. Фрэйда і К. Г. Юнга, іх уплыў на свядомасць, літаратуру, культуру, літаратуразнаўства XX-XXI стагоддзяў;
4. Выявіць уздзеянне псіхааналізу на мастацкі свет названых раманаў;
5. Ахаарактэрызаваць сістэму вобразаў раманаў «Невыносная лёгкасць быцця» і «Няведанне» праз прызму дамінантных ідэй і канцэптаў філасофіі З. Фрэйда і К. Г. Юнга.

Намі былі выкарыстаныя наступныя **метады даследавання**: метады цэласнага аналізу літаратурнага тэксту, параўнальна-тыпалагічны, культурна-гістарычны, кантэкстуальны, біяграфічны.

Актуальнасць нашай работы заключаецца ў тым, што Мілан Кундэра – гэта зорка першай велічыні не толькі чэшскай, не толькі славянскіх, але і еўрапейскай, сусветнай літаратуры. Яго раманы дэманструюць сучасныя мастацкія практыкі, якія выклікаюць вялікую цікавасць у розных нацыянальных асяродках. Сваімі тэкстамі ён увасабляе спалучэнне элітарнай і масавай літаратуры, што робіць яго цікавым і запатрабаваным і ў літаратуразнаўцаў, і ў шырокага кола чытачоў. У той жа момант М. Кундэра – камерцыйна паспяховы аўтар. Вылучаныя раманы з’яўляюцца фактамі розных перыядаў яго творчасці («чэшскага» і «французскага»), таму наш зварот да іх цалкам абгрунтаваны і зразумелы, а разгляд іх у суадносінах з псіхааналітычнымі канцэпцыямі З. Фрэйда і К. Г. Юнга, якія мелі рэальны ўплыў і ўвасабленне ў творчасці славянскага раманіста, падаецца вельмі важным.

Навізна нашага даследавання заключаецца ў тым, што ніхто ні ў чэшскім, ні ў постсавецкім літаратуразнаўстве не рабіў спробы разгледзець мастацкі свет раманаў М. Кундэры (вобразы, асноўныя ідэі, тэмы) праз прызму філасофіі псіхааналізу. Мы лічым, што для гэтага існуюць аб’ектыўныя падставы, якія мы абгрунтоўваем у сваім навуковым даследаванні.

Тэарэтычнае і практычнае значэнне: вынікі нашага даследавання могуць быць выкарыстаныя на лекцыях і практычных занятках па гісторыі чэшскай літаратуры адпаведнага перыяду, у межах інтэгральнага курсу гісторыі славянскіх літаратур, на спецкурсах і спецсемінарах для студэнтаў славянскага аддзялення.

Работа напісана на стыку літаратуразнаўства і філасофіі, паколькі сам раман дае багаты матэрыял для такога роду даследаванняў; сам пісьменнік неаднойчы падкрэсліваў, што ў сучаснасці раман павінен сінтэзаваць у сабе экзістэнцыю, філасофію і мастацкую рэчаіснасць, бо, на яго думку, філасофія як чыстая навука вычарпала сябе.

Апрабацыя дыпломнай работы: матэрыялы дыпломнай работы былі апрабаваныя на 80-ай навуковай канферэнцыі студэнтаў і аспірантаў БДУ ў секцыі «Славянскія літаратуры» (даклад «*Вобраз Томаша ў рамане «Невыносная лёгкасць быцця» праз прызму псіхааналітычных канцэпцый З. Фрэйда і К. Г. Юнга*») і на 82-ой навуковай канферэнцыі студэнтаў і аспірантаў БДУ ў секцыі «Славянскія літаратуры» (даклад «*Вобраз Ірэны ў рамане «Няведанне» праз прызму псіхааналітычных канцэпцый З. Фрэйда і К. Г. Юнга*»). Па выніках 80-й навуковай канферэнцыі студэнтаў і аспірантаў БДУ па тэме дыпломнай работы ў зборніку канферэнцыі была змешчана публікацыя [гл. Дадатак Б].

Структура дыпломнай работы: Тытульны ліст, Змест, Рэфераты на 3-х мовах, Уводзіны, 3 главы, Заключэнне, Спіс выкарыстаных крыніц, Дадатак А, у якім змешчаны выкананы намі мастацкі пераклад фрагмента рамана М. Кундэры «Невыносная лёгкасць быцця», а таксама Дадатак Б, у якім падаецца спіс публікацый аўтара дапломнай работы. Агульны аб'ём работы – 69 старонак, спіс выкарыстаных крыніц ўключае 53 пазіцыі.

Цытаты з твораў М. Кундэры «Невыносная лёгкасць быцця» і «Няведанне» прыводзяцца па перакладах на рускую мову (перакладчык – Н. М. Шульгіна), таму што на сённяшні момант цэласных перакладаў раманаў на беларускую мову не існуе.

ГЛАВА 1. ІДЭІ ПСІХААНАЛІЗУ Ў ЛІТАРАТУРЫ І КУЛЬТУРЫ XX СТАГОДДЗЯ

1.1 Асноўныя палажэнні канцэпцыі З. Фрэйда

XX стагоддзі адной з найбуйнейшых плыняў у філасофіі і псіхалогіі стаў псіхааналіз, пачатак якога паклаў комплекс дактрын і ідэяў аўстрыйскага філосафа і псіхіятра Зігмунда Фрэйда. Як сцвярджаў навуковец, пачатак псіхічнага жыцця чалавека трэба шукаць у розных інстынктах, цягах (памкненнях) і жаданнях, якія ад нараджэння мае кожная чалавечая асоба. Асабліва ж важнымі інстынктамі ў фармаванні, развіцці і жыццёвай дзейнасці чалавека з'яўляюцца два касмічныя (усеагульныя) інстынкты – *Эрас* (то бок інстынкт жыцця, інстынкт самазахавання; З. Фрэйд надаваў яму больш сэксуальны падтэкст і называў сэксуальным інстынктам) і *Танатас* (інстынкт смерці, агрэсіі, дэструкцыі; праз яго жывы арганізм імкнецца стаць нежывым). Зігмунд Фрэйд уяўляў чалавечае жыццё як пастаяннае змаганне двух фундаментальных вышэйшых інстынктаў, двух вечных сілаў Эраса і Танатаса. Вынікам такога змагання ж, паводле навукоўца, з'яўляецца не толькі пэўныя формы жыцця індывіда, але і лёс асобных народаў і дзяржаў, прагрэс чалавечай цывілізацыі [33].

Згодна з канцэпцыяй З. Фрэйда, носбітам сэксуальнага інстынctu з'яўляецца ўсюдысная псіхічная энергія, якую філосаф назваў *лібіда*. Менавіта гэтая энергія забяспечвае ўсе псіхічныя працэсы чалавека, а таму можна сказаць, што ўсе псіхічныя працэсы маюць у аснове сэксуальную форму. Несвядомыя імкненні асобы (якія таксама з'яўляюцца псіхічнымі працэсамі) утвараюць яе патэнцыял, даюць матывацыю яе дзеянням. З прычыны немагчымасці задавалення інстынктыўных патрэбаў у натуральнай, сэксуальнай форме праз пэўныя сацыяльныя нормы і абмежаванні чалавек вымушаны стаць шукаць кампраміс паміж глыбіннай псіхічнай цягай (імкненнем) і прымальнай для атачэння, грамадства формай рэалізацыі гэтай цягі. Менавіта лібіда моцна ўплывае на характар чалавека.

Апрача вылучэння галоўных інстынктаў, якія з'яўляюцца прычынай чалавечых памкненняў, З. Фрэйд таксама вылучыў пэўныя структуры ў псіхіцы чалавека, кожная з якіх мае свае функцыі і ролі. Разам гэтыя структуры, ці, можна сказаць, «ярусы» – Ід (Яно), Эга (Я) і Супер-Эга (Звыш-Я) – утвараюць структуру асобы кожнага чалавека. Ніжэйшы ярус складае *Ід*, ці *Яно*. Гэты пласт псіхікі змяшчае ўсё тое, што было адпачатку закладзена ў чалавеку. На *Ід* ніяк не

ўплываюць законы логікі, яго характарыстыкі – хаатычнасць і неарганізаванасць. Сярэдні пласт – *Эга*, ці *Я*, – з’яўляецца ядром і той часткай асобы, якая шчыльна кантактуе з навакольнымі людзьмі. Эга бярэ свой пачатак з Ід з таго моманту, як дзіцё пачынае ўсведамляць сябе як асобу. Ід насычае Эга, а Эга ў сваю чаргу абараняе яго як абалонка. Верхні ж пласт, які завецца *Супер-Эга*, або *Звыш-Я*, узрастае з Эга і з’яўляецца сховішчам маральных нормаў і законаў, абмежаванняў і забаронаў, якія накладваюцца на асобу. З. Фрэйд сцвярджаў, што Супер-Эга выконвае функцыі рэгулятара сумлення, саманазірання і фармавання ідэалаў [30].

Паколькі ядро асобы – Эга – аказваецца заціснутае з абодвух бакоў найбольш «агрэсіўнымі» Ідам і Супер-Эгам, апошнія пласты аказваюць на яго істотны ўплыў і тым спараджаюць умовы для неўратычных паводзін. У ходзе развіцця чалавецтва нормаў і правілаў становіцца ўсё больш, а, адпаведна, Супер-Эга расце і цяжэе, таму З. Фрэйд разглядае гісторыю развіцця людзей як гісторыю росту псіхоза.

Навуковец сцвярджаў, што ўсе псіхічныя праблемы сталага чалавека выводзяцца з дзяцінства, таму дакладна распрацаваў і прапанаваў сваё бачанне развіцця асобы з самых ранніх гадоў. З. Фрэйд выдзяляў некалькі стадый сталення, пра якія мы крыху падрабязней пагаворым ніжэй, а таксама даводзіў, што важнейшай падзеяй дзяцінства чалавека з гледзішча псіхааналіза з’яўляецца развіццё і перамаганне *Эдыпава комплексу* (а ў дзяўчынак – *комплексу Электры*).

Эдыпаў комплекс – гэта першы важны ўнутраны канфлікт у жыцці кожнага чалавека, якія завяршае стадыю інфантальнай сэксуальнасці. Сваю назву з’ява атрымала дзякуючы старажытнаму грэчаскаму міфу, у якім апісваецца, як цар Эдып, не ведаючы гэтага, забіў свайго бацьку і ажаніўся са сваёю маці. У дзіцячай псіхіцы, згодна з З. Фрэйдам, можна назіраць падобныя памкненні: хлопец падсвядома імкнецца заняць месца свайго бацькі ў стасунках з маці. Адпаведна, першыя сацыяльныя пабуджэнні накіраваныя на маці, а першая нянавісць – на бацьку. Той, хто паспяхова праходзіць дадзены этап, працягвае развівацца як здаровая ў псіхічным плане асоба (але гэта не значыць, што ў яго не могуць з’явіцца іншыя дзіцячыя траўмы). Нявырашанны Эдыпаў комплекс цягне за сабой псіхічныя і сэксуальныя праблемы ў будучыні [30].

Энергія жыцця – лібіда – разам з чалавекам па меры сталення асобы праходзіць некалькі стадый якія, адпаведна, адрозніваюцца спосабамі яе выражэння. Першай стадыяй можна назваць *аральную* – тады асноўнай крыніцай задавалення з’яўляюцца вусны ў сувязі з кармленнем малаком. Таму ж дзіцё, каб даследваць навакольныя прадметы, цягне іх у рот. Наступная, *анальная* стадыя звязаная з апанаваннем дзіцём функцыі дыфекацыі. Гэты перыяд адзначаецца канфліктным характарам і забаронамі. Далей дзіцё пераходзіць да *фалічнай* стадыі,

калі яно ўпершыню пачынае даследваць сябе і праяўляць цікавасць да іншых людзей, якімі на той час выступаюць бацькі (а завершаннем гэтай стадыі з'яўляецца Эдыпаў комплекс). Потым жа, прыкладна ў 5-6 год у развіцці дзіцяці наступае *латэнтная* стадыя, у часе якой яно вучыцца і пазнае свет, усталёўвае сяброўскія адносіны з ровеснікамі. Апошняя звязаная з палавым дазраваннем стадыяй з'яўляецца *генітальная*. Менавіта яна завяршае фармаванне псіхічна здаровай асобы [30].

Для таго, каб падмацаваць сваю тэорыю і даведацца пра унутраны свет чалавека, З. Фрэйд выпрацаваў некалькі метадаў, асноўнымі з якіх з'яўляецца тлумачэнне матэрыялу, які ён атрымліваў ад людзей. Такім прыдатным матэрыялам могуць быць асацыяцыі, атрыманыя пры дапамозе *метада свабодных асацыяцый*, а таксама *снабачанне*. Снабачанні даюць вельмі каштоўныя звесткі пра псіхічнае жыццё асобы, яе падсвядомыя імкненні, цягі, невырашаныя канфлікты і дзіцячыя траўмы. Яны могуць у метафарычнай форме сказаць пра ўсё тое, што турбуе бессвядомае – Ід. Сон, як піша З. Фрэйд, выконвае ролю адпачынку для арганізма: *«Яго псіхалагічная прыкмета – страта цікавасці да знешняга свету: мы часова вяртаемся ў стан, у якім знаходзіліся да з'яўлення на свет, гэта значыць у стан існавання ўнутры чэрава. Прынамсі, мы ствараем сабе ўмовы, зусім падобныя да тых, якія былі тады: цёпла, цёмна, і нішто не раздражняе»* [33, с. 13]. Аднак сон ужо не з'яўляецца проста аналагам існавання чалавека ўнутры чэрава, бо асоба мае свае падсвядомыя жаданні і патрэбы. Таму, як сцвярджае псіхааналітык у сваёй кнізе «Тлумачэнне снабачанняў», снабачанне – гэта нішто іншае, як кампраміс паміж патрэбаю чалавека у сне і падсвядомымі жаданнямі, якія імкнуцца яго парушыць. Снабачанне мае ролю замяняльніка, яно галюцынаторна выконвае жаданні бессвядомага, а таму з'яўляецца ў выглядзе вобразаў, а схаваны змест замяняе сімваламі; яго функцыя – берагчы сон арганізма.

Такім чынам, снабачанні могуць сведчыць пра пэўныя унутраныя канфлікты і невыражаныя імкненні і жаданні падсвядомага. Аднак пэўныя дысанансы ўнутры асобы могуць вырашацца і пры дапамозе іншых сродкаў – *сублімацыі, кампенсацыі і блакавання механізмамі абароны*.

Сублімацыйнай завесца скіраванне энергіі лібіда на мэты, ухваленныя грамадствам – напрыклад, творчасць ці сацыяльная дзейнасць, навука. Як мы ўжо адзначалі раней са спасылкай на З. Фрэйда, сублімаваная энергія стварае цывілізацыю. Кампенсацыя – падобны працэс, аднак пры ім энергія імкнецца ў адзін бок. Аднак таксама маюць месца сітуацыі, калі напружанне можа быць скрыўленае ці адкінутае асаблівымі механізмамі абароны: напрыклад, непрынятае каханне чалавек можа прыціснуць («Я не памятаю ніякага кахання»), адкінуць («Ды

і не было ніякага кахання»), рацыяналізаваць («Тыя стасункі былі адной памылкай»), ізаляваць («Мне не трэба каханне»), спраектаваць, то бок прыпісаць іншым свае думкі («Людзі насамрэч не могуць кахаць») і геперкампенсавач («Я аддаю перавагу свабодным стасункам») [30].

1.2 Асноўныя палажэнні канцэпцыі К. Г. Юнга

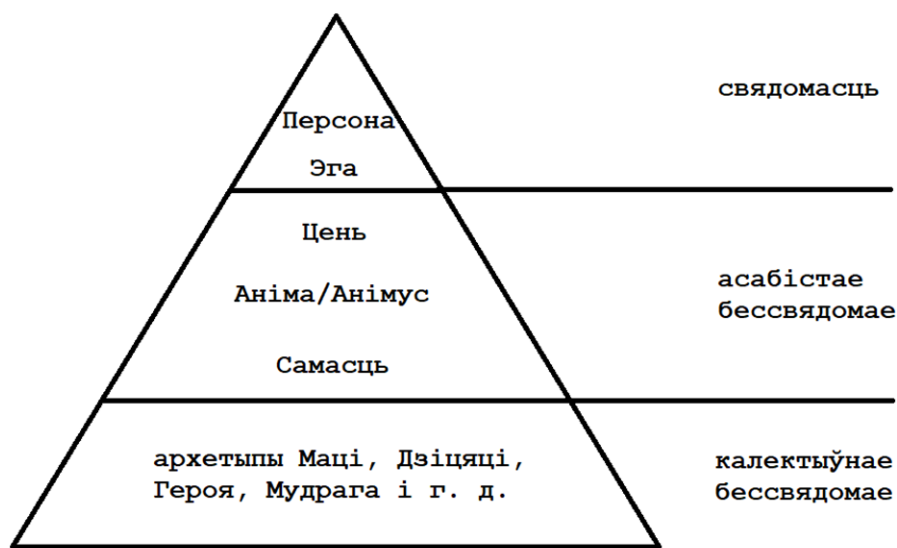
Пасля ўзнікнення і папулярызацыі ідэй швейцарскага філосафа і псіхіятра К. Г. Юнга аднім з найбольш пашыраных і цікавых падыходаў да разгляду мастацкай сістэмы твора з'яўляецца пошук і вылучэнне пэўных архетыпаў. Мы можам сцвердзіць, што канцэпцыя калектыўнага бессвядомага і першавобразаў К. Г. Юнга стала фундаментам у аналізе гісторыі чалавецтва і розных відаў мастацтва. У літаратуразнаўстве гэта знайшло адно з найбольш прэзентатыўных увасабленняў.

Карл Густаў Юнг – адзін з заснавальнікаў псіхааналізу, вучань і калега Зігмунда Фрэйда. Супярэчнасці ў тэарэтычных пытаннях і асабістыя акалічнасці прывялі да таго, што К. Г. Юнг заснаваў сваю ўласную школу і метады, які назваў *аналітычнай псіхалогіяй*. Аднак, нягледзячы на гэта, у канцэпцыі К. Г. Юнга галоўным пастулатам застаецца ідэя, выпрацаваная яшчэ З. Фрэйдам – чалавек прыгнятае свае інстынктыўныя памкненні, не ўсведамляючы часта свае жыццёва важныя патрэбы і матывацыю ўчынкаў. Але ж калі яму дапамагчы – у тым ліку даследуючы праявы несвядомага жыцця псіхікі (сны, агаворкі, фантазіі), чалавек навучыцца кантраляваць свае псіхалагічныя праблемы і іх сімптомы паслабнуць. Аднак К. Г. Юнг, прызнаючы існаванне фундаментальных чалавечых памкненняў – *лібіда* (энергіі жыцця, якое ў З. Фрэйда пераходзіць у сэксуальную энергію) і *мартыда* (памкнення жывой істоты стаць нежывой, да смерці – адваротная энергія), – цалкам пазбаўляў лібіда сэксуальнага падтэксту, і трактаваў яго як вітальна-псіхічную энергію, у чым разыходзіўся з З. Фрэйдам.

К. Г. Юнг, як і З. Фрэйда, выдзяляў некалькі «ярусаў» у псіхіцы чалавека, але, што характэрна, два навукоўцы дыферынцэвалі іх па-рознаму. Паводле К. Г. Юнга, душа (у яго тэорыі гэты тэрмін значыць тое ж, што «асоба») складаецца з трох частак, якія ўзаемна ўплываюць адна на адну – эга, асабістага бессвядомага і калектыўнага бессвядомага.

Эга – гэта цэнтр сферы свядомасці. У эга пададзена ўсё, што чалавек усведамляе. Асабістае бессвядомае ж, як піша К. Г. Юнг, «галоўным чынам складаюць так званыя эмацыйна афарбаваныя комплексы, якія ўтвараюць асабісты і інтымны бакі псіхічнага жыцця» [38, с. 7]. Можна сказаць, што там

знаходзяцца вышесненныя па-за свядомасцю чалавека думкі, пачуцці і перажыванні, якія могуць аказваць вельмі значны ўплыў на розныя аспекты жыцця чалавека. Матэрыял асабістага несвядомага ў кожнага чалавека ўнікальны і, як правіла, даступны для ўсведамлення. Далей жа К. Г. Юнг заўважае: *«асабістае несвядомае спачывае на іншым, больш глыбінным пласце, які фармуецца зусім не з асабістага досведу. Гэты прыроджаны глыбінны пласт я заву калектыўным несвядомым. Я абраў тэрмін «калектыўны», бо гэтая частка несвядомага мае не індывідуальную, а ўсеагульную прыроду; у супрацьлегласць асабістаму складніку псіхікі, яна ўключае змест і мадэлі паводзін, якія сустракаюцца паўсюль і ўва ўсіх індывідаў. Іншымі словамі, калектыўнае бессвядомае аднолькавае ўва ўсіх людзей і ўтварае тым самым універсальны псіхічны субстрат звышасабістай прыроды, які мае кожны з нас»* [38, с. 6-7]. Гэта свайго роду «памяць пакаленняў», узоры паводзін у канкрэтных сітуацыях, якія на працягу існавання чалавецтва паўтараліся ўжо бясконцую колькасць разоў.



Мал. 1. Структура псіхікі паводле К. Г. Юнга

Калектыўнае бессвядомае складаецца з магутных першасных псіхічных структур – *архетыпаў* – фактараў, пад уплывам якіх людзі рэалізуюць у сваіх паводзінах універсальныя мадэлі ўспрымання, мыслення і дзеяння ў адказ на нейкі аб’ект ці падзею. Неабходна патлумачыць, у чым розніца паміж архетыпам і сімвалам. Сімвал – гэта канкрэтная праява архетыпа, дапасаванне яго да канкрэтных індывідуальных прыкладаў. Архетып жа – *«ўніверсальная мадэль псіхічнай актыўнасці, якая спантанна вызначае паводзіны чалавека»* [39, с. 50–51]. Архетыпы бяруць пачатак з калектыўнага бессвядомага, а не засвойваюцца з

культурай. К. Г. Юнг сцвярджаў, што іх можа быць неабмежаваная колькасць (прынамсі, нельга дакладна выявіць, колькі іх існуе), але найбольш значнымі з'яўляюцца архетыпы *Маці, Дзіцяці, Героя, Мудрага, боства Сонца, Махляра, Бога, Смерць* і інш. Даследчык меркаваў, што архетыпічныя вобразы і ідэі часта адлюстроўваюцца ў снах, а таксама нярэдка сустракаюцца ў культуры ў выглядзе *сімвалаў*, якія выкарыстоўваюцца ў жывапісе, літаратуры і рэлігіі. Асабліва ён падкрэсліваў, што сімвалы, характэрныя для розных культур, часта выяўляюць дзіўнае падабенства, таму што яны ўзыходзяць да агульных для ўсяго чалавецтва архетыпаў. Асноўнымі архетыпамі псіхікі індывіда К. Г. Юнг лічыў *Эга, Персону, Цень, Аніму, Анімус, і Самасць* [38].

Навуковец даводзіў, што чалавек не можа жыць, не прыдумаўшы сабе нейкай версіі рэальнасці, якая надае сэнс і структуру нашым перажыванням. Хоць нам здаецца, што нашая карціна свету рацыянальна абгрунтавана, насамрэч жа за ёй стаяць старажытныя і добра знаёмыя з гісторыі і міфалогіі чалавечыя фантазіі. Ужо немаўля, спасцігаючы навакольны свет, успрымае яго неаб'ектыўна, а прпускае яго праз прызму архетыпаў, якія ад нараджэння існуюць у яго псіхіцы (падобна як інстынкты). З гэтага сцверджання выцякае выснова, што шматлікія навакольныя з'явы аказваюцца толькі праекцыямі ўласнай псіхікі чалавека. Напрыклад, закаханы надзяляе жанчыну якасцямі, якія характэрны не столькі для яе як рэальнага чалавека, колькі для яго ўнутранай выявы жаночага архетыпу – Анімы.

К. Г. Юнг называў гэтую несвядомую тэндэнцыю да парадкавання свайго космасу імкненнем да рэалізацыі Самасці. Гэта, на яго думку, і ёсць галоўная мэта чалавечага жыцця [38].

Высновы па главе 1

1. Дамінантамі канцэпцыі З. Фрэйда з'яўляюцца структура псіхікі (*Эга, Ід і Супер-Эга*), наяўнасць у псіхіцы энергій *мартыда і лібіда* (паводле З. Фрэйда, энергіі смерці і сэксуальнай энергіі), уплыў *Эдыпава комплекса* ці *комплекса Электры* на псіхічна развіццё асобы, сублімацыя, кампенсцыя і механізмы аброны як сродкі псіхікі для вырашэння пэўных ўнутраных дысанансаў.

2. К. Г. Юнг – заснавальнік аналітычнай псіхалогіі, асноўнымі пастулатамі якой можна назваць наяўнасць у чалавечай псіхіцы архетыпаў, асноўнымі з якіх навуковец лічыў *Эга, Персону, Цень, Аніму, Анімус, і Самасць*. Структура псіхікі выглядае інакш, чым у канцэпцыі іншых філосафаў-псіхааналітыкаў (*свядомае, асабістая бессвядомае і калектыўнае бессвядомае*).

ГЛАВА 2. СІСТЭМА ПЕРСАНАЖАЎ «НЕВЫНОСНАЙ ЛЁГКАСЦІ БЫЦЦЯ»: УВАСАБЛЕННЕ ПСІХААНАЛІТЫЧНЫХ ІДЭЙ

2.1 Аналіз вобраза Томаша

Дзеянне рамана пачынаецца з апісання першых сустрэч Тэрэзы і Томаша – двух з чатырох галоўных герояў твора. Томаш разважае, ці насамрэч хоча запрасіць Тэрэзу да сябе, ці не. Ён пазнаёміўся з ёй толькі тры тыдні таму, і гэтае знаёмства магло б быць для яго такім самым, як і з дзясяткамі іншых дзяўчын. Але тыдзень пасля знаёмства яна прыехала да яго і ў той жа дзень захварэла. Томаш пакінуў Тэрэзу ў сябе дома і нават дазволіў ёй спаць у сваім ложку, і такім чынам парушыў свае ж уласныя непакінутыя прынцыпы (гл. ніжэй). Гэта адбылося толькі таму, што ў свядомасці Томаша ўсплыла мімалётная асацыяцыя пра дзіцё ў кашы:

«И снова подумалось, что Тереза ребенок, которого положили в просмоленную корзинку и пустили по течению. Но можно ли позволить корзинке с ребенком плыть по бушующей реке?! Если бы дочь фараона не выловила из волн корзинку с младенцем Моисеем, не было бы Ветхого Завета и всей нашей цивилизации! Столько старых мифов начинается с того, что кто-то спасает подкидыша. Не прими Полиб маленького Эдипа, Софокл не написал бы своей самой прекрасной трагедии!» [19, с. 15].

Пры павярхоўным разглядзе мы можам не заўважыць тут нічога, што адсылала б да нашай тэмы, аднак паглыбіўшыся, мы заўважым, што вобраз немаўляці ў кашы, што быў пушчаны па рэчцы і прыбіўся да берага, на якім яго ўжо чакаў будучы апякун, вельмі хрыстаматыйны. Больш за тое, можна сказаць, што дадзены вобраз сустракаецца ў шмат якіх народаў свету і належыць да вельмі распаўсюджаных легендарных сюжэтаў. Гэтыя акалічнасці дазваляюць сказаць, што вышэй згаданы вобраз можна аднесці да сімвалаў, якія нараджаюцца, сінтэзуюцца, паводле Юнга, з архетыпаў.

Але перад тым як гэта зробім, не замінала б патлумачыць, у чым розніца паміж архетыпам і сімвалам. Сімвал – гэта канкрэтны праяў архетыпа, яго далейшае развіццё, прыпадабненне і дапасаванне да канкрэтных прыкладаў. Архетып жа – вельмі абагуленая і размытая катэгорыя, якая, згодна з канцэпцыяй К. Г. Юнга, захоўваецца ў калектыўным бессвядомым і перадаецца нейкім шляхам усім людзям ад нараджэння, а не засвойваецца разам з культурай [38].

Такім чынам, калі браць канцэпцыі Юнга, вобраз дзіцяці ў кашы на беразе рэчкі з'яўляецца архетыпічным сімвалам. Але ж да якога архетыпу ён належыць? Як памятаем, К. Г. Юнг адзначаў існаванне неабмежаванай колькасці архетыпаў у бессвядомым. Апрача самых вядомых – *Анімы, Анімуса, Самасці, Персоны і Цені*, – даследчык успамінаў пра архетып *Маці, Бацькі*, а таксама *Дзіцяці*. Зыходзячы з гэтага, мы мяркуем, што тут можна гаварыць пра архетып *Дзіцяці* і яго перапляценне з іншымі катэгорыямі. Гледзячы на Тэрэзу і атаясамляючы яе з міфалагічным вобразам, Томаш падсвядома імкнецца абараніць гэтае дзіця, бо бессвядома асацыюе яго з сабой маленькім.

Але просты заклік архетыпу не мог прадвызначыць, што Томаш застанецца з Тэрэзай, ён даў падставы для таго, каб нарадзілася каханне. Калі герой на наступны дзень прачнуўся, ён раптам пачуў руку Тэрэзы на сваёй далоні. Гэты жэст яго здзівіў і спужаў, таму што супярэчыў яго прынцыпам (гл. ніжэй). Але ж Томаш ужо трымаў у галаве вобраз пакінутага дзіцяці, таму спакойна гэта прыняў і прызвычаіўся. Архетып дапамог яму пакахаць і, адпаведна, адсунуць рамкі, па-за каторыя ён з жанчынамі стараўся не заходзіць, аднак Томаш не мог дазволіць цалкам іх знішчыць. Ён зацвердзіў новыя карысныя для сябе прынцыпы, і патрабаваць нешта ад яго Тэрэзе было не дазволена.

Каб лепей разабрацца, прапануем паглядзець, адкуль яго вышэйшыя пастулаты выходзяць:

«Он жил с женой менее двух лет и произвел с ней на свет одного ребенка. На бракоразводном процессе суд присудил ребенка матери, а Томаша обязал платить на него треть своего заработка. При этом гарантировал ему право видеть сына каждое второе воскресенье» [19, с. 15].

Шлюб Томаша з яго жонкай, імя якой у рамане не называецца, быў вельмі непрадуманым і хісткім, і трымаўся, як нам падаецца, толькі на наяўнасці агульнага дзіцяці (мы можам зрабіць такія высновы з далейшага фрагменту тэксту, дзе Томаш прызнае, што дзіця было нежаданае: *«Почему, впрочем, он должен был испытывать к этому ребенку, с которым его не связывало ничего, кроме одной неосмотрительной ночи, нечто большее, чем к любому другому?»* [19, с. 15].

Па растанні з жонкай Томаш усё ж неяк імкнуўся сустрэцца з сынам, але ж пасля некалькіх выпадкаў адмовы ў сустрэчы з боку жонкі ён раптам вырашыў, *«что уже никогда в жизни не пожелает его [сына] видеть»* [19, с. 15].

Томаш апраўдаў свае паводзіны нежаданаасцю гэтага дзіцяці (гл. вышэй). Аднак відавочна, што такі ўчынак не мог быць нармальна прыняты блізкімі: *«Его собственные родители осудили его и объявили, что коль скоро Томаш отказывается интересоваться своим сыном, то и они, родители Томаша,*

перестают интересоваться своим. При этом они остались в демонстративно хороших отношениях с невесткой и похвалялись всем и вся своим примерным поведением и чувством справедливости» [19, с. 16].

М. Кундэра заўважае, што Томаш у такі кароткі прамежак часу пазбавіўся жонкі, сына, маці і бацькі. Гэтая сітуацыя заставіла ў ім толькі страх перад жанчынамі, але ён не стаў асэксуалам – проста выпрацаваў сістэму правіл, якія дапамогуць больш ніколі не закахацца:

«Он желал их, но боялся. Между страхом и желанием ему пришлось создать некий компромисс; он определял его словами «эротическая дружба». Он убеждал своих любовниц: лишь те отношения, при которых нет ни следа сентиментальности и ни один из партнеров не посягает на жизнь и свободу другого, могут принести обоим счастье.

И желая заручиться уверенностью, что так называемая эротическая дружба никогда не перерастет в агрессивность любви, он встречался с каждой из своих постоянных любовниц лишь после весьма длительных перерывов. Он считал этот метод совершенным и пропагандировал его среди друзей. «Следует придерживаться правила тройного числа. Либо видется с одной женщиной в течение короткого промежутка времени, но при этом не более трех раз. Либо встречаться с ней долгими годами, но при условии, что между свиданиями проходит по меньшей мере три недели» [19, с. 16].

Такім чынам, апісаная ў вышэйшых цытатах сітуацыя вельмі моцна паўплывала на нашага героя. Пазіцыя бацькоў, якія выбралі замест яго нявестку і ўнука, вельмі яго закранула і выклікала своеасаблівую боязь перад каханнем, якая пералілася ў пэўныя табу, якія нібы на сваю карысць ён сам ўсталяваў і зацвердзіў. Так, герой не прымае сна ўначы ў адным ложку з жанчынай, таму заўсёды альбо сам сыходзіць к ночы, альбо выправаджвае кабету. Таксама Томаш з гэтага моманту пачынае лічыць, што каханне ні ў якім разе не звязанае з інтымнасцю, і ўвогуле лепей ад яго ўхіляцца. Гэтыя догмы, якія Томаш сам сабе ўбіў у галаву, у далейшым моцна паўплываюць на яго стасункі з Тэрэзай і ўсё астатняе жыццё, таму што герой не адмовіцца ад палігамнага жыцця дзеля Тэрэзы. На іх, уласна кажучы, і будуюцца ўвесь раман.

З гледзішча псіхааналітычнай канцэпцыі ўвогуле і перадусім прац З. Фрэйда, такія дагматычныя перакананні сведчаць пра дзіцячую траўму, нягледзячы на тое, што ўзніклі яны ўжо ў сталым узросце. Гэта, згодна з З. Фрэйдам, можна патлумачыць тым, што прыхаваны перыяд траўмы трываў ад дзяцінства аж да таго моманту, як яго жыццё разбурылася праз жонку.

Тут жа і нагадалі пра сябе падзеі, што адбыліся ў дзяцінстве і хаваліся недзе глыбока ў бессвядомым. Вядома, што ў творы аўтар не закранае найпрост дзяцінства Томага, але з ускосных сведчанняў (напрыклад, хаця б з таго, што яго бацькі былі на баку нявесткі, то бок здрадзілі свайму сыну і нават не захацелі яго выслухваць) можна зрабіць высновы, што гэта – іх адмысловы патэрн паводзінаў, які яны не змянялі з дзяцінства Томага. Гэта акурат і магло прывесці да такой псіхалагічнай траўмы.

Наш герой – нарцысічная асоба, якая стараецца кампенсавать нанова адкрытую траўму. Гэта відаць па яго рэакцыі на расстанне з роднымі (нашым героям перасталі захапляцца, не аднесліся да яго як мае быць, таму ён пачуў смяротную крыўду і не хоча больш ісці на кантакт). Узгадаем тут таксама незвычайную рэакцыю Томага на сына, калі яны нарэшце сустрэліся: ён заўважыў, што сын, засяроджваючыся, аднолькава з ім крывіць вусны, і гэта нашаму персанажу вельмі не спадабалася, хаця ён і не ведае чаму (натуральна, бессвядомае выказала, што толькі адзіны непаўторны Томах можа мець гэтую рысу) [19, с. 176]. Урэшце, усе яго стасункі з вялікай колькасцю жанчын адначасова і свядомая немагчымасць адмовіцца ад гэтага на карысць Тэрэзы, як піша М. Кундэра, праз яго імпульс да «калекцыянавання адной мільённай долі адрозненняў жанчын паміж сабой» [19, с. 21], як мага лепш даказваюць нашу тэорыю. Пры гэтым жа яму нішто не перашкаджала рэўнаваць Тэрэзу да нейкага калегі, які згадзіўся з ёй патанцаваць [19, с. 20] (хаця сам Томах адкрыта яе здраджваў) – чым такі эгаізм, надзяленне сябе большымі «паўнамоцтвамі» ў іх стасунках можа тлумачыцца інакш?

У рамана апісаныя не ўсе эпізоды іх жыцця – толькі самыя характэрныя. Але іх дастаткова, каб зразумець, што пазіцыі Томага і Тэрэзы (іх патэрн паводзін) застануцца з імі да канца іх жыцця, калі не адбудзецца нешта надзвычайнае. Шматгадовыя мучэнні Тэрэзы выматвалі Томага, і ён разумеючы гэта, не мог нічога зрабіць, бо яго нарцысічны патэрн быў мацнейшы, аднак шэраг сімвалічных падзеяў, звязаных з Тэрэзай, прабуджаў у душы героя ўсё большае раскаянне.

Калі ж разглядаць гэтую сітуацыю з пункту гледзішча псіхааналітычнай філасофіі, то мы можам акрэсліць гэтую сітуацыю такім чынам: Томах, вызначыўшы сабе рэгламент паводзін і выдаліўшы ў сябе з жыцця каханне, літаральна адмовіўся ад сябе, бо ніводзін чалавек не здольны жыць без кахання і пачуццяў, механічна задавальняючы толкі цялесныя патрэбы. Непрыняцце сябе збірала ўнутры яго энергію, якая павінна была кампенсаватца і выйсці вонкі, таму Ід (усё, што закладзена ў асобе ад пачатку, то бок і каханне таксама) пачало фігураваць у яго галаве ў выглядзе *дзіцяці* (бо Ід гэта, фактычна, і ёсць дзіця – у

дзяцінстве чалавека Эга толькі фармуецца, расце з Ід, якое яго насычае). Першы раз архетып Дзіцяці акцэтуецца ў яго свядомасці да падзеяў твора – калі ён піша артыкул пра камуністаў, адсылаючы да старажытна-грэчаскага міфа пра цара Эдыпа, якога *немаўлём* у кашы прыбіла да берага [19, с. 142-143]. У гісторыі і міфалогіі ёсць некалькі выдатных рэпрэзентацый гэтага архетыпа, таму бессвядомае Томаша выбрала адзін з іх і базуе на ім свае памкненні. Крыху пазней, разам з узростам унутранай энергіі, Томаш пачынае асацыяваць з маленькім Эдыпам і самім сабою (сваім Ідам) ўжо Тэрэзу, пра што мы ўзгадвалі вышэй.

Герой стаў ставіцца да Тэрэзы як да свайго дзіцяці, берагчы яго, але ў той жа час працягваў свае здрады, што выклікала пэўны дысананс. Бессвядомае Томаша паступова разумела, што ён, здраджаючы, капіюе паводзіны бацькоў (гл. вышэй) і наносіць «дзіцяці» траўмы, як рабілі і яны. Праводзячы такую паралель, Томаш паступова прыйшоў да высновы, што не можа так больш працягваць, і таму яму трэба змяняцца дзеля Тэрэзы (якая з’яўляецца сімвалам яго Ід) і гармоніі сваёй асобы.

У гэты час псіхіка героя намякае яму на патрэбу ў зменах. Можам прыгадаць тут, у якіх абставінах Томаш правёў чарговае любоўнае пахаджэнне ўжо бліжэй да канца твора: дзяўчына-каханка з вялікай асалодай і імпэтам апісвала яму падрабязнасці іх рамантычнай сустрэчы падчас прыгожай навальніцы, а ён, паглыблены ў свае думкі, увогуле гэтага не помніў [19, с. 168]. Ён быў засяроджаны на доле Тэрэзы.

Іншымі словамі, тады ён пераканаўся, што каханне значыць больш, чым ідэя-фікс, дзеля якой ён здраджваў, і таму ён павінен кампенсавать боль, які нанёс сваёй жонцы, але гэта не магло адбыцца без завяршэння яго інтымнага жыцця па-за шлюбам і пераходам да манагаміі.

Нам здаецца важным таксама ўзгадаць тут пра боль страўніка, якую ён дазнаў, калі клаўся спаць [19, с. 190-191], таму што гэта – хрыстаматычны прыклад *псіхасаматычных боляў*, то бок тых, якія ўзнікаюць праз псіхічны разлад. Такія болі выклікае псіхіка, якая, у сваю чаргу, працуе метафарами і праекцыямі (таму, выходзіць, баліць менавіта страўнік, бо чалавек пераварвае сам сябе і варыцца ў праблемах). Яны, як і названы вышэй вобраз дзіцяці, ішлі з нашым героем амаль праз усё яго жыццё (боль страўніка эпізодычна з’яўляецца ў цяжкія для псіхікі Томаша моманты, напрыклад, калі ён вярнуўся з замежжа ў Прагу) і створаныя, каб нагадаць Томашу пра нявырашаную праблему.

Аднак, каб прыняць новыя правілы гульні, вызначыцца, што яму рабіць, Томашу патрэбен быў час. Менавіта ў гэтую пару наш герой сніць лёсавызначальны сон:

«Там было несколько полуголых женщин, они вились вокруг него, но он чувствовал себя усталым. Чтобы спастись от них, он открыл дверь в соседнюю комнату. На диване, прямо перед собой, он увидел девушку. Она тоже была полуголая, в одних трусиках. Она лежала на боку, опершись о локоть, и смотрела на него с улыбкой, будто знала, что он придет.

Он приблизился к ней, переполненный ощущением бесконечного счастья, что наконец нашел ее и что может быть с ней. Он сел рядом и стал что-то говорить ей, а она что-то говорила ему. Она излучала спокойствие. Жесты ее руки были медленными и плавными. Он всю жизнь мечтал об этих покойных движениях. Именно этого женского покоя ему недоставало всю жизнь» [19, с. 194].

Нежаданне Томаша адказаць узаемнасцю голым жанчынам, якія віюцца вакол яго, тлумачыцца стомленасцю ад любоўных прыгод, стратай імі сэнсу для яго. Ён адчуў сябе старым, і таму актуальным для яго асобы стала падвядзенне пэўных вынікаў у жыцці. Аднак персанаж не знайшоў таго, да чаго імкнуўся, і таму пачуў пустэчу ўнутры. Яго больш не прываблівалі перспектывы інтымнай блізкасці з некім, ён хацеў знайсці сапраўдны сэнс жыцця і спакой, таму і пацягнуўся да загадкавай дзяўчыны, якая аказалася «жанчынай яго мары». Пісьменнік падкрэслівае, што гэтая незнаёмка з сна мела «павольныя і плаўныя рухі рук», то бок была супрацьлегласцю Тэрэзы з яе імпульсіўнымі і рэзкімі жэстамі. Такім чынам, яна злучала ў сабе ўсе ідэальныя згодна з Томашам якасці. Але хутка сон абарваўся: *«Однако в эту минуту началось скольжение из сна в явь. Он очутился в той по tan's land, ничейной земле, где человек уже не спит и еще не бодрствует. Ужасаясь, что девушка исчезает из виду, он говорил себе: Господи, я не имею права ее потерять! Он отчаянно пытался припомнить, кто эта девушка, где он, собственно, встретил ее, что пережил с ней. Возможно ли, что он забыл это, когда так хорошо знает ее? Он обещал себе рано утром ей позвонить. Но как только подумал об этом, испугался, поняв, что позвонить ей не сможет, потому что забыл ее имя. Но как он мог забыть имя той, которую так хорошо знает?»* [19, с. 194-195].

З вышэйшага кавалка тэксту мы можам меркаваць, што Томаш пры абуджэнні, імаверна, адчуў велічэзны адчай, таму спрабаваў усімі сваімі сіламі знайсці ў памяці імя дзяўчыны. Яго ўражаны розум прыпускаў, што яна існуе ў сапраўднасці, але гэта была толькі ілюзія. Далей жа наш герой плаўна пераходзіць да разважання, з кім бы ён павінен быў бы застацца, калі б усё-такі знайшоў дзяўчыну сваёй мары – з ёю ці з Тэрэзай? Гэтыя хістанні, адсутнасць цвёрдага адказу сведчаць пра пэўны экзістынцыйны крызіс асобы, які назрэў у свядомасці Томаша.

Згодна з тэорыяй К. Г. Юнга, у вобразе «дзяўчыны мары» Томаша да яго ў сне звярнулася Аніма – архетып, увасабленне і жаночая частка ў псіхіцы мужчыны. Гэтая структура хаваецца глыбока ў бессвядомым і забяспечвае пэўныя мадэлі паводзін і нашыя адносіны да іншых людзей (як, зрэшты, кожны архетып). Так, Аніма адпавядае за інтэрпрэтацыю жанчыны, яе ролі ў жыцці і дзеянняў, нясе ў сабе пэўныя стэрыятыпічныя кампаненты, якімі ў гісторыі павінны былі валодаць жанчыны. Томашу здаецца, што тая незнаёмая дзяўчына так яму знаёма, яго так цягне да яе толькі з тае прычыны, што дзяўчына – гэта частка яго самога, патрэба ў каханні, якую ён не змог задаволіць.

Але ж Томаш прыходзіць да высновы, што ён не змог бы перажыць цягнення Тэрэзы, калі б застаўся з дзяўчынай з сна, бо зразумеў, колькі ўжо, за гэтыя гады, прынёс ёй болі:

«Он представил себе, что живет в идеальном мире с девушкой из сновидения. Мимо открытых окон их особняка идет Тереза. Она одна, она останавливается на тротуаре и смотрит на него оттуда бесконечно печальным взглядом. И этого взгляда он не выдерживает. Он уже снова ощущает ее боль в своем собственном сердце! Он уже снова во власти сочувствия и погружается на дно ее души. Он выпрыгивает из окна на улицу, но она с печалью велит ему остаться там, где он чувствует себя счастливым; и у нее все те же резкие, неровные движения, что всегда мешали и не нравились ему. Он хватает эти нервные руки и, чтобы успокоить их, сжимает в своих ладонях. И он знает, что в любую минуту он оставит дом своего счастья, что в любую минуту оставит свой Рай, где живет с девушкой из сновиденья, что предаст «Es muss sein!» своей любви ради того, чтобы уйти с Терезой, женщиной, рожденной из шести смешных случайностей». [19, с. 195].

Вышэйшы фрагмент тэксту мае ўжо больш экзэстэнцыяльную скіраванасць, аднак ён сведчыць пра развіццё асобы Томаша. Сон памог яму прыняць канчатковую рашэнне. Як піша М. Кундэра далей, наш герой згадзіўся паехаць з Тэрэзай на вёску, дзе яго здрады паціху перасталі здарацца. Своеасаблівая нарысічная рэўнасць героя таксама заняпала: Томаш свабодна адпусціў Тэрэзу танцаваць з нейкім хлопцам [19, с. 251-252], тады як раней падобнае дзеянне ў яго выклікала нездаровыя пачуцці.

Нарцыс не мог без пэўнай тэрапіі перамяніць сваю мадэль паводзін без страты для сябе, таму, відавочна, Томаш не быў шчаслівы пры такім раскладзе і пакутаваў у душы. Аднак не мог ён і працягваць свой ранейшы лад жыцця з аб'ектыўных псіхічных прычын (пераасэнсаванне жыцця і сваіх мэтай, якое ў ім назрэла).

Такім чынам, цяпер мы можам больш дакладна асэнсаваць паводзіны і характар Томаша, зразумець, чаму ён у пэўных сітуацыях рабіў так, а не інакш.

Томаш з дзяцінства трымаў у бессвядомай частцы сваёй псіхікі псіхалагічную траўму, якую нанеслі яму бацькі сваімі нездаровымі паводзінамі. Дзіцячая траўма паўплывала на развіццё і сталенне маленькага Томаша і прывяла да таго, што хлопец вырас нарцысам. Калі ж у яго жыцці адбылася пэўная катастрофа – растанне з каханай і бацькамі, прыхаваны перыяд траўмы скончыўся і Томаш пачаў культываваць свае дзіўныя ідэі наконт кахання, пабудаваныя на крыўдзе. Каханне наш герой не адмаўляе, але сцвярджае, што яно яму не патрэбнае, то бок гіперкампенсуе (імаверна таму, што яно прычыніла яму многа болі. Пасля ж з’яўлення Тэрэзы адносіны да кахання ў героя перамяніліся, аднак не цалкам: Томаш не мог сабе дазволіць выйсці па-за рамкі свайго камфорту, таму працягвае здраджваць Тэрэзе, чым прычыняецца да яе пакутаў. Ён не можа ўчыніць іначай, бо тады нядобра будзе ўжо яму. Аднак ужо пад канец свайго жыцця Томаш усведамляе бессэнсоўнасць здрадаў (а гэты аспект быў для яго вельмі важны, бо, як піша М. Кундэра, Томаш здраджваў не проста так, не каб задаволіць свае патрэбы ў фізічным кантакце; ён быў шукальнікам і рамантыкам, яму падабаўся працэс да і пасля; герой шукаў «адзіную мільённую долю непадабенства», чуў сябе святакрадам, тым, хто дакранаецца да нечага адзінага вартага, каштоўнага ў гэтым жыцці). Горыч бессэнсоўна пражытых гадоў, гадоў без сапраўднага кахання дапаўняецца разуменнем сваіх учынкаў у адносінах да Тэрэзы, іх разбуральнай сілы яе асобы. Разуменне гэтых фактаў прыводзіць да раскаяння і вымушанага пагаджэння з Тэрэзай, якога ад пачатку патрабавала бессвядомае Томаша, каб дасягнуць гармоніі душы.

2.2 Аналіз вобраза Тэрэзы

Аднак у рамане М. Кундэры ёсць і героі, асоба і мінулае якіх раскрытыя вельмі падрабязна. Адным з такіх герояў з’яўляецца Тэрэза – жонка Томаша і другі ключавы персанаж. Аўтар нібы спецыяльна, на ўсеагульны разгляд выстаўляе яе дзіцячыя траўмы і, мала таго, развівае на пакутах, звязаных з немагчымасцю прыняць сябе, усю канцэпцыю іх стасункаў з Томашам.

У рамане асоба Тэрэзы, акалічнасці яе траўмы і ўвогуле ўсё, што звязана з ёю, раскрываецца непаслядоўнымі кавалкамі, што стварае суцэльную карціну толькі ў канцы. Мы ж пастараемся злучыць гэты «сэнсавы калейдаскоп» такім чынам, каб можна было найбольш дэталёва і ясна апісаць сутнасць Тэрэзавай траўмы.

Але перш чым мы пяройдзем да агляду вельмі значнай для далейшага аналізу цытаты, тут трэба аднак пазначыць, што маецца на ўвазе пад словамі «немагчымасць прыняць сябе». Тэрэза ўсё сваё жыццё перажывае пэўны дысананс,

выражаны ў супрацьпастаўленні «цялеснае – духоўнае». Усё цялеснае пры гэтым загадзя абвяшчаецца нечым не вартым увагі, чымсьці пачварным, што зусім не адпавядае натуры гераіні. Як піша М. Кундэра, Тэрэза часта глядзіць у люстэрка (у тайне ад маці), шукаючы па-за абалонкай цела сваю душу, стараючыся ўбачыць самое нутро пад тварам, які сваімі рысамі быў падобны да матчынага, што выклікала ў яе жах і брыдоту. Але, заўважае пісьменнік, часам Тэрэзе ўдавалася выціснуць сілаю думкі з свайго твара ўсё матчына. Такі вынік ў той жа момант узбуджаў у ёй асалоду і лікаванне.

Але ж такія паводзіны павінны мець пэўную прычыну. Відавочна, што за нянавісцю і непрыняццем свайго выгляду хаваецца пэўная дзіцячая траўма, якую ёй нанесла менавіта маці. Пісьменнік дакладна апісвае ўвесь кантэкст яе дзяцінства, таму нам не цяжка прасачыць матывы Тэрэзы. Аднак гэты агляд адсылае нас да гісторыі маці гераіні, таму мы пачнем, хіба, з яе. Як піша М. Кундэра: *«Пожалуй, еще в то время, когда Терезин дедушка, пражский торговец, стал во всеуслышанье благоговеть перед красотой своей дочери, Терезиной матери. Было ей тогда года три или четыре, и он любил разглазывать о том, как она похожа на образ Рафаэлевой мадонны. Четырехлетняя Терезина мать отлично это усвоила, и позже, сидя в гимназии за партой, вместо того чтобы слушать учителя, думала о том, на какие образы она похожа»* [19, с. 39]. У вышэйшым фрагменце мы бачым перш за ўсё вельмі хрыстаматыйны прыклад, фактычна, апісанне таго, як узнікае дзіцячая траўма. Дзед Тэрэзы ўсталяваў пэўны патэрн у сваіх адносінах да дачкі, які паўплываў на далейшую долю не толькі яе, але і наступнага пакалення. Хвалячы і ўнушаючы ёй, што яна «копія Мадонны», ён, сам таго не усведамляючы (мы можам так меркаваць, бо ніводныя бацькі не жадалі ў працэсе выхавання дзяцей надаваць ім траўмы), узрасціў у маці Тэрэзы пэўны нарцыстычны комплекс. Ужо ў самай маладосці яна мела такую велічэзную думку пра сябе, што не магла выбраць паміж сваімі палюбоўнікамі, бо *«один был красивее, другой остроумнее, третий богаче, четвертый спортивнее, пятый из лучшей семьи, шестой читал стихи, седьмой исколесил весь мир, восьмой играл на скрипке, а девятый был изо всех самый мужественный. Но все они равно стояли перед ней на коленях и равно натерли на них мозоли»* [19, с. 39]. Маці Тэрэзы не магла надумаць, хто ж яе, адзінай такой у свеце, асаблівай, падобнай да Мадонны, насамрэч годны. Да таго ж, такая колькасць лісліўства выразна падпівтвала яе нарцыстычны комплекс. Але вернемся да гісторыі: мы ведаем, што бацькам Тэрэзы стаў дзявяты – самы мужны прэтыдэнт, аднак зусім не таму, што яна нарэшце на ім спынілася – проста ён «не дагледзеў». Яна аддалася яму з жадання рамантычных прыгод праз яго брутальны выгляд, аднак зусім не думала пра больш сур'ёзныя адносіны. Як заўважае пісьменнік, пасля вяселля

жанчыне пачало здавацца, што ўсе астатнія палюбоўнікі былі значна лепшымі. Вядома, што у такіх акалічнасцях не мог адбыцца шчаслівы шлюб: *«Она так же, как и ее дочь, любила смотреться в зеркало. В один прекрасный день она обнаружила, что вокруг глаз полно морщин, и сказала себе, что ее брак — сушая нелепица. Она встретила немужественного мужчину, у которого в прошлом было несколько растрат и два расторгнутых брака. Она ненавидела любовников, у которых на коленях были мозоли. Ей непреодолимо хотелось преклонить колени самой. Она упала на колени перед растратчиком и покинула мужа и Терезу»* [19, с. 39]. Мы бачым, як адбыўся ўпадак асобы, пераасэнсаванне ўсяго мінулага і расчараванне ў жыцці. Усё, што раней маці Тэрэзы лічыла за важнае, сэнсоўнае і годнае ўвагі, стала ў момант «сапраўднаю лухтой», а яе прынцыпы перамяніліся на адваротныя. Жыць з нялюбым мужчынам было ўжо не гульнёй (з якой яна падыходзіла да стасункаў у падлеткавым узросце), а непрыемнай рэальнасцю, якая разбурала яе перакананасць у сваёй «асаблівасці». І для таго, каб усё выправіць, маці Тэрэзы падалося, што трэба ўсё перайграць і зрабіць наадварот: «абраць сэрцам», пайсці за пачуццямі... Такім чынам праявілася найўная дыхатамічнасць і амбівалентнасць мыслення чалавека: калі не так, то, пэўна ж, наадварот.

Аднак другая спроба таксама не прынесла ёй шчасця і не вярнула былую ўпэўненасць у сваёй «выключнасці». Расчараванне ў жыццёвай сітуацыі абодва разы адлюстроўваецца праз змену ўспрымання сваёй прыгажосці, бо менавіта ж прыгажосць была прычынай яе «выключнасці». І паколькі ў трэці раз яна не ведала, што зрабіць, каб змяніць жыццё, ды і было ўжо запозна (дзеці і ўзрост), для таго, каб захаваць сваю нарцысічную вартасць (перакананне ў сваёй выключнасці), трэба было вызначыць вінаватых у жыццёвай катастрофе. Першы муж памёр з гора, другі ж муж быў захоплены толькі сваім жыццём і яму было ўсё роўна. Таму, выходзіць, адзінай магчымасцю перакласці віну за разбуранае жыццё была Тэрэза, бо яна любіла маці і верыла ўсяму, што тая казала.

Як адзначае М. Кундэра, нянавісць маці да дачкі была сільнейшай за рэўнасць, таму, калі айчым Тэрэзы меў намер уварвацца да яе ваннага пакоя, маці толькі пасмяялася з гераіні, сцвердзіўшы, што яе прыёмны бацька не з'есці прыгажосці Тэрэзы [19, с. 41]. Здаецца, што такая яе рэакцыя сведчыць пра глыбокае незадаваленне жыццём – ёй, прыніжанай, трэба было кампенсавать сваю пагарду і атрымаць асалоду ад пачуцця ўлады над больш слабым чалавекам, залежным ад яе.

Маці была галоўным і адзіным вартым чалавекам у яе жыцці, больш у Тэрэзы не было нікога. Таму малая дзяўчынка не разумела агрэсіі і непрыняцця з боку маці і старалася заслужыць прабачэнне за нешта, чаго не рабіла: *«Провинность,*

которую она ощущала, была неясной, сродни первородному греху. Она делала все, чтобы его искупить. Мать забрала ее из гимназии, и она с пятнадцати лет пошла в официантки, отдавая в дом весь свой заработок. Она была готова работать в поте лица, лишь бы заслужить материнскую любовь» [19, с. 41].

Але ж разам са сталеннем асобы ў Тэрэзы канчаткова склалася ўспрыняцце маці. Яна больш не хацела заслужваць любові, адзіным яе жаданнем было як мага хутчэй вызваліцца з «матчыных пут», ад залежнасці, у якой яна знаходзілася. Тэрэза стварыла сабе вобраз свайго выратавальніка, які абавязкова мусіць прыйсці па яе і валодаць тымі якасцямі, якія яна сабе вызначыла – выбівацца з шэрай масы іх маленькага мястэчка, быць не такім, як усе – ён мае быць інтэлектуалам, ідэальным вобразам, які яна стварыла ў сябе ў галаве, а не цялесным жывым чалавекам, як маці, айчым і ўсе ёй знаёмыя людзі [19, с. 42-43].

Пад словамі «не цялесным жывым чалавекам» мы разумеем, што Тэрэза жадала адсутнасці таго, што так ахвотна і на ўсеагульны разгляд паказвала яе маці – праяваў цялеснасных натуральных патрэбаў, у тым ліку сэксуальнай. Тэрэзе былі абрыдлівыя паводзіны маці і ўсіх яе сябровак, ёй не ставала нармальных здаровых адносін у сям’і, таму яна, кіруючыся дзіцячай траўмай, выпрацавала сабе пэўную дыхатамічную структуру ўспрыняцця навакольнага асяроддзя: *цялесныя праявы* – зло, таму што асацыююцца з маці і ўсім, што яна ненавідзіць; яна імі ўжо перанасыцілася, у адрозненні ад *праяў духоўных* – інтэлектуальнасці, нармальных чалавечых сяброўскіх, бацькоўскіх стасункаў і кахання, якія яна ніколі ў сваім жыцці не бачыла. Такім чынам, Тэрэза імкнулася не да гармоніі двух аднолькава важных складнікаў, а толькі да аднаго боку, што, вядома, не магло прывесці яе да шчасця.

Жывучы пад прыгнётам маці, Тэрэза вяла таёмнае ад яе жыццё, якое складалася з чытання кніг – вокнаў у лепшы свет, а таксама маленькіх падзеяў, якія адбіваліся ў яе памяці як адзіныя яркія проблескі сонца (напрыклад, канцэрт музыкі Бетховена). Грунтуючыся на гэтых фактах, дзяўчына вызначыла сабе пэўныя сімвалы, якімі павінен абавязкова валодаць яе чароўны выратавальнік. Калі ж яна сустрэла ў шынку Томаша, ён «магічным» чынам увабраў у сябе гэтыя сімвалы – кнігу Л. Талстога «Ганна Карэніна», музыку Бетховена, якая гучала на радыё, лічбу 6 (а ў Томаша, як памятаем, была апантанасць лічбай 3), што прыпомніла кватэру бацькоў у Празе, а таксама жоўтую лаўку [19, с. 45-46].

Тэрэзін розум супаставіў усе вышэйшыя факты і не мог упусціць гэтай магчымасці. Аднак трэба разумець, што Тэрэза вызначыла ўсе гэтыя прызнакі «таёмнага брацтва» аднабакова, і таму яе выбар грунтаваўся на ірацыянальным

памкненні, не адпавядаў ідэалізаваным паракананням, што яна заўважыла крыху пазней, ужо жывучы з Томашам.

Тэрэза даведлася, што яе выбранец вядзе палігамны лад жыцця, знайшоўшы купу лістоў Сабіны з апісаннем іх з Томашам эратычных фантазій [19, с. 19]. Менавіта тады яна прысніла першы сон, які быў адбіткам дадзеных перажыванняў. Аднак, паведаміўшы пра гэта герою, яна не сышла ад яго, бо не мела куды ісці. Для яе было невыносным вяртацца ў тое маленькае мястэчка, у свет маці, адкуль яна з такою цяжкасцю вырвалася на волю. Да гераіні прыйшло разуменне, што Томаш – замена не значна лепшая, што ён, хоць і кахае яе, сваімі здрадамі таксама вяртае яе ў мінулае, прыніжае каханне да абрыдлівых для Тэрэзы матчыных паводзін.

Аднак жа ўспаміны пра маці былі больш абрыдлівыя, падмацаваныя траўмамі, якія яна нанесла, таму свядомасць Тэрэзы вырашыў цярпець і прыняць гэта як даннасць. Бессвядомае ж не магло пагадзіцца з настолькі самаразбуральным крокам, таму няспынна дасылала Тэрэзе свае сігналы, што маглі мець форму альбо сноў, альбо схаваных жаданняў. Адпаведна, мы прапануем далей дэталёва разгледзець сны гераіні, каб вызначыць, што канкрэтна хацела данесці да яе бессвядомае:

«Она маршировала вокруг бассейна голая вместе со множеством других голых женщин. Томаш стоял в корзине, подвешенной под сводом купальни, кричал на них и заставлял петь и делать приседания. Если какая-нибудь женщина неловко приседала, он убивал ее выстрелом из пистолета» [19, с. 50].

Гэты сон быў водклікам Тэрэзінага несвядомага на падзеі, што адбываліся з ёю ў тую пару. Празрыстасць вобразаў тлумачыцца ступенню ўражання гераіні. Пасля ўзгадкі пра сон М. Кундэра, фактычна, тлумачыць кожны сімвал: так, маршыраваць з іншымі голымі дзяўчынамі было для Тэрэзы вяршыняй жаху і абрыдлівасці, вяртаннем у свет маці. У той жа час Томаш, прымушчаючы спяваць (а спеў – гэта сімвал строю, сімвал аднолькавасці і стану транса), забіваў непакорных яму жанчын. Пісьменнік піша, што сэнс забойства – канчаткова зраўнаць іх усіх, то бок такім чынам Тэрэзіна бессвядомае стараецца данесці, што Томаш (а менавіта ён і стпаляе, бо ён здраджвае) у канцы не будзе раздзяляць яе, сваю жонку, і астатніх сваіх палюбоўніц, яна зноў, ужо канчаткова вернецца да свету маці.

Аднак мы лічым важным крыху адхіліцца ад інтэрпрэтацыі пісьменніка гэтага снабчання, бо, згодна з пазіцыямі псіхааналітычных канцэпцый, тут маюцца некаторыя іншыя сімвалы. Бесейн, то бок вада, вадазбор, сам па сабе сімвалізуе бессвядомае, глыбіннае, першапачатковае. Як піша К. Г. Юнг, «*вада – самы распаўсюджаны сімвал бессвядомага. Возера ў даліне – гэта бессвядомае, што*

ляжыць ніжэй за ўзровень свядомасці. Вада ёсць дух даліны, вадзяны цмок Дао, прырода якога падобная да вады – янь, заключанаму ў інь. Адпаведна, з псіхалагічнага пункту гледжання вада азначае дух, які стаў бессвядомым» [39, с. 36]. Адпаведна, гэта – спасылка на тое, адкуль зыходзіць незадаволенасць, дысгармонія, указанне, што трэба змяніць.

Таксама важна тут успомніць пра агульны настрой сна – жах, змрочнасць, забойствы, смерць, падзенне ўніз. Гэта ўсё – яўныя прызнакі паступовага павелічэння ўплыву мартыда, то бок імкнення да смерці, энергіі, якая ўзнікае пры незадаволенасці лібіда. У далейшых снах гэтага стане яшчэ больш, што, відавочна, адлюстроўвае псіхічны стан Тэрэзы, яе пагружэнне ўва ўсё большыя пакуты.

«Снились ей попеременно три сериала снов: первый, в котором бесновались кошки, рассказывал о ее страданиях в жизни; второй сериал в несчетных вариациях изображал картины ее казни; третий повествовал о ее посмертной жизни, где ее унижение стало вовек не кончающейся мукой.

В этих снах не было ничего, что нужно было в расшифровке. Обвинение, которое они бросали Томашу, было таким очевидным, что ему оставалось лишь молчать и, склонив голову, гладить Терезу по руке» [19, с. 51].

Мы бачым, што з часам сны Тэрэзы сталі больш структураваныя, пераўтварыліся ў цыклы, якія апавядаюць пра паміранне і смерць Тэрэзы. Гэта звязанае перш за ўсё з унутраным невырашаным канфліктам, які, як памятаем, жанчына проста надумала не заўважаць. Энергія мартыда збіралася ў псіхіцы гераіні ўсё больш і больш, а інфармацыя, якую яна старалася данесці, была вельмі празрыстай: у першым сне кошкі, якія дралі яе кіпцюрамі, сімвалізавалі, відаць, каханак Томаша, «праз якіх» яна і пакутавала, то бок гэтае снабчанне было адлюстраваннем рэальнасці; далей жа Тэрэза сніла сваю казнь, а пасля і жыццё пасля смерці, у якім яна таксама не дазвае спакою.

Пісьменнік адзначае, што гераіня пагружалася ў атмасферу жаклівых сноў не толькі ў начы – яна транслявала іх у сваёй галаве, паўтарала іх Томашу і была акутаная ў гэтым увесь час.

Нягледзячы на невыносныя душэўныя мукі, Тэрэза, як і раней, апраўдвала Томаша, але ў той жа час імкнулася неяк падсвядома іх кампенсаваць. Чэшскі даследчык творчасці М. Кундэры Радэк Чэрнак піша: *«Яе выхад з крызісу – сабака Карэнін і неаднаразовыя спробы змяніць асяроддзе (эміграцыя ў Швейцарыю з наступным вяртаннем і канчатковым пераездам у вёску), якія з'яўляюцца надзеяй Тэрэзы на аднаўленне адносін і перадухіленне нявернасці Томаша» [2, с. 30].* Сапраўды, Тэрэза мела патрэбу ў кампенсацыі, аддаванні негатыўнай энергіі, якая яе напаўняла, вонкі. Карэнін – істота, якую яна даглядала і пра якую клапацілася,

быў своеасаблівай аддушынай, але не мог паглынуць усё большую энергію мартыда, пераезд за мяжу таксама не вырашыў праблемаў, а толькі выклікаў новыя. Тэрэза вычарпала ўсе звернутыя ў свет спосабы і засталася сам на сам з сабою.

Мы лічым вартым зазначыць, што М. Кундэра сам звярнуў увагу на «цягу да падзення» Тэрэзы, але крыху пазней, калі раскладанне асобы Тэрэзы толькі ўзмацнілася:

«Марширующие голые женщины вокруг бассейна, трупы на катафалке, счастливые тем, что Тереза мертва, как и они, все это было то самое «внизу», которого она страшилась, откуда уже однажды сбежала, но которое таинственным образом влекло ее к себе. Это было ее головокружение: ее звало к себе сладостное (почти веселое) отречение от судьбы и души, ее звало к себе солидарность бездушных. И в минуты слабости ей хотелось покориться этому зову и вернуться к матери» [19, с. 52].

Мартыда ў асобе гераіні ўжо пачала перамагаць энергію жыцця, цалкам пазбаўляючы Тэрэзу надзеі на лепшае. Розум усё так жа і далей жадаў не заўважаць дысанансу ў асобе і немагчымасці такога жыцця, аднак бессвядомае, якое ў той час ужо займела больш сілы над асобай, стала ўсё мацней нагадваць пра сябе.

Тэрэзе дасталася ад маці яшчэ адна дзіцячая траўма – патрэба быць у залежнасці ад некага. Яе маці карысталася гэтым фактам, і ў тую пару Тэрэза імкнулася ад яе ўцячы, але з узвышэннем мартыда на першы план выйшлі ўсе прыгнечаныя, уціснутыя памкненні. Часткова з гэтай прычыны яна не прыняла рашэння адысці ад Томаша – у яе не хапіла ўнутраных сіл выпутацца з залежнасці. Далей па сюжэце мы бачым падобную да гэтай сітуацыю, якая сведчыць пра стварэнне і нарастанне комплексу залежнасці. Мы гаворым тут пра раптоўнае ўзнікненне цягі і любові да маці: *«Она [маці] сетовала на мужа, на работодателя, на здоровье, на детей и называла Терезу единственным человеком, который есть у нее в жизни. Терезе казалось, что она наконец слышит голос материнской любви, о которой мечтала двадцать лет, и ей захотелось домой. Хотелось домой тем больше, что она чувствовала себя слабой»* [19, с. 52-53]. Кульмінацыі ж гэтае ірацыянальнае пачуццё дасягнула тады, калі маці патэлефанавала Тэрэзе з паведамленнем пра тое, што яна нібыта хворая на рак: *«Это известие обратило Терезино отчаяние из-за измен Томаша в бунтарство, и она стала упрекать себя, что предала мать ради человека, который не любит ее. Она была готова забыть обо всем, чем когда-то мать досаждала ей. Теперь она могла понять ее»* [19, с. 52-53].

Вышэйшыя цытаты паказваюць тое, што Тэрэза, фактычна, пачала ідэнтыфікаваць сябе з маці. Ёй здавалася, што яна разумела матчыны памкненні,

разумела крыніцу яе непрыняцця дачкі. Згодна з тэорыяй псіхааналіза, так адбылося таму, што энергія мартыда шукала выйсця, і, адпаведна, знайшла яго, застасаваўшы механізм абароны, каб адысці ад рэчаіснасці (тут можна правесці некаторую паралель з феноменам *Стакгольмскага сіндрома*). Вядома, што ўсе людзі ў стане нейкага крызіса разважаюць пра альтэрнатэўныя шляхі, альтэрнатыўную рэальнасць, у якой абавязкова было б усё лепш, таму і Тэрэза звярнулася да такіх дзеянняў. Жанчына хутка прыняла гэтую тэорыю і знайшла альтэрнатыўнае рэчышча для мартыда, аднак Томаш, як мы можам пераканацца далей па тэксце, разбурыў усе спадзяванні. Аказалася, што нікога рака ў маці гераіні няма.

Гэтая навіна не прынесла Тэрэзе аблягчэння. М. Кундэра адзначае, што ў яе пачалі ўзнікаць праявы псіхасаматыкі: *«Тереза, послушавшись Томаша, не поехала к матери. Но несколько часов спустя после этого решения она упала на улице и повредила себе колено. Ее походка стала шаткой, что ни день она где-то падала, обо что-то ушибалась или по меньшей мере роняла какую-то вещь, которую держала в руках»* [19, с. 53]. Як і ў выпадку з Томашавым болей страўніка, псіхасаматыка ў Тэрэзы пабудавана на простае метафары – на сэнсе слова *«падзенне»*, пераносным значэнні слова *«нізкі»*.

Паступова ліст Сабіны, той першы знакавы доказ, які прывёў Тэрэзу да разумення сутнасці Томаша, стаў выклікаць зусім іншыя эмоцыі. М. Кундэра піша, што гераіня пачала адчуваць ад яго ўзбуджэнне, ён перарос у яе свядомасці ў пэўны эратычны аб'ект. З гэтай ідэяй Тэрэза стала навіязвацца да Томаша і прапаноўваць яму браць яе да сваіх палюбоўніц для дапамогі.

«Я буду их раздевать для тебя, потом выкупаю в ванне и приведу к тебе...» [19, с. 54] – так гучалі думкі Тэрэзы ў гэты час. Аднак Томаш супраціўляўся такім памкненням і не разумеў яе жадання стаць яго alter-ego.

З пункту гледжання псіхааналізу бачыцца даволі лагічным перарастанне энергіі мартыда ў лібіда. Такім чынам падсвядомае жадала схваць канфлікт і паспрабаваць задаволіць свае патрэбы, аднак гэта была толькі ілюзія – такое вырашэнне не прынесла б аблягчэння Тэрэзе, а толькі б пагоршыла стан рэчаў.

Аднойчы Тэрэза прысніла сон пра Пётрышын: *«Томаш, я больше не могу вынести. Я знаю, что не должна жаловаться. С тех пор как ты вернулся ради меня в Прагу, я запретила себе ревновать. Я не хочу ревновать, но я недостаточно сильна, чтобы сопротивляться этому. Помогите мне, прошу тебя!»* [19, с. 120]. Бессвядомае прызнавалася, што Тэрэза не можа больш жыць у такім прыгнёце. Томаш, як той чалавек, які паслаў яе на пакуты, павінен быў іх і скончыць, таму ў гэтым снабчанні ён інтуітыўна паказвае Тэрэзе на гару Пётрышын, намякаючы, што ўсё вырашыў. Узайшоўшы туды, Тэрэзу сустракаюць мужчыны з стрэльбамі, што,

як аказалася, робяць дабраахвотную эўтаназію. Тэрэза разумее, што не хоча гэтага, аднак згаджаецца, бо баіцца не апраўдаць чаканняў Томаша, падвесці яго. Гераіня баіцца гэтага, таму што яна залежная ад яго ментальна. Аднак Тэрэза ў апошні момант адмаўляецца і выпускае свае эмоцыі вонкі, што ў сваю чаргу паказвае глыбокае расчараванне ў Томашы, якое яна старалася прыгнесці, і якое вырвалася ў гэты момант з глыбіняў душы: *«Все ее тело сотрясилось от плача, и она обнимала дерево, словно это было не дерево, а был ее отец, которого она потеряла, ее дедушка, которого она никогда не знала, ее прадедушка, ее прапрадедушка, какой-то ужасно старый человек, который пришел из отдаленнейших глубин времени, чтобы подставить ей свое лицо в подобии шершавой коры дерева»* [19, с. 123-124].

Тэрэза заўсёды адчувала патрэбу ў бацьку, якога страціла ў дзяцінстве. Яе ідэал быў супрацьлегласцю маці, быў тым, хто мусіў абараніць дзяўчыну перад матчынай дыспатыяй, яе светам, а роўнай маці паводле сваёй сілы фігурай быў толькі бацька. У гэтым выражаўся архетып *Анімуса*, праяваў якога ёй вечна не хапала... Вядома, што калі ў сям'і не было нармальных стасункаў паміж бацькамі, калі яны былі непаўнаважасныя, калі бракавала некага, то Эдыпаў комплекс, ці, у выпадку Тэрэзы, комплекс Электры не мог быць пройдзены. Бацька на заўсёды застаўся ў яе ідэалізаваны, і, адпаведна, яна шукала яму замены.

Сон пра падзеі на Петршыне папераджалі з'яўленне загадкавага інжынера, з якім Тэрэза ў далейшым упершыню здрадзіла Томашу. Ён заступіўся за яе ў канфлікце з наведнікам бара, у якім гераіня тады працавала [19, с. 118-120]. Яна зацікавілася яго асобай, таму што таксама пабачыла ў ім рысы заступцы, бацькі, пайшла да яго дому, як піша М. Кундэра, з намерамі проста даведацца пра мяжу дазволенага, пазнаць, што адчувае Томаш у падобных сітуацыях. У кватэры Тэрэза знайшла кнігу Сафокла «Цар Эдып», што імгненна нагадала ёй Томаша, пераканала, што ўсё дзеіцца з яго згоды (а ёй гэта было важна). Інжынер дзейнічаў раптоўна і Тэрэза не паспела ўсё абдумаць. Тэрэза сказала яму, што гэта не яе жаданне (як яна сказала ўжо ўва сне на Петршыне), аднак ён, у адрозненні ад мужчыны з сна, не паслухаў яе і працягнуў. Тэрэза пераканала сябе ў тым, што яе душы гэта не тычыць, у гульні задзеяна толькі цела. Жанчыну ўзбуджала новасць гэтай падзеі, яе незвычайнасць і «незаконнасць» [19, с. 126-127].

Аднак жа пасля завяршэння працэса Тэрэза не адчула той прыемнасці, хутчэй, было наадварот. Прыніжаная Тэрэза сядзела на ўнітазе і ўсё яшчэ не разумела, што адбылося. Пачуўшы голас інжынера, *«она вдруг ужасно захотела пойти к нему в комнату и услышать его голос, его слова к ней. Обратись он к ней тихим, глубоким голосом, душа осмелилась бы выйти на поверхность тела, и Тереза бы заплакала»*.

Она обняла бы его так, как во сне обнимала широкий ствол каштана» [19, с. 128]. Гэтыя акалічнасці яшчэ раз пацвярджаюць Тэрэзіну дзіцячую інфантальную пазіцыю, яе імкненне мець бацьку і быць залежнай ад яго.

Кульмінацыя ўнутранага крызіса Тэрэзы супадае з такім ж падзеямі ў псіхіцы Томаша (гл. вышэй), таму пара адносна лёгка прымае рашэнне пераехаць у вёску, дзе паспрабуе пазбавіцца ад сваіх праблемаў. Сапраўды, як адзначае пісьменнік, кашмарныя сны Тэрэзы паступова адыходзяць і перастаюць яе хваляваць. Яна нарэшце можа адчуць тое, да чаго так даўно імкнулася – гармонію і шчасця.

Хутка Карэнін захварэў на рак [19, с. 230], і Тэрэза зноў хвалюецца, аднак зараз гэтая энергія не перарастае ў кашмары. Зусім наадварот, спакой на душы пераўтварае ў сне яго хваробу ў жарт, смешную і пяшчотную карціну: *«Каренин родил два рогалика и одну пчелу. Пораженный, он не спускал глаз со своего странного потомства. Рогалики вели себя смирно, но пчела шаталась как пьяная, а потом взлетела и скрылась из виду»* [19, с. 235].

Спакой у партнёрскіх стасунках перарывае падазрэнне Томаша ў перапісцы з нейкай іншай жанчынай, аднак хутка Тэрэза даведваецца, што яе падазрэнні былі марныя, і яе мужу насамрэч піша яго сын [19, с. 237, 247]. Гэтыя падзеі знайшлі адлюстраванне ў апошнім апісаным у рамане снабчанні Тэрэзы.

У ім Томашу прыслалі ліст, згодна з якім ён павінен быў прыйсці ў аэрапорт адзін, аднак Тэрэза напасілася пайсці з ім. На ўзлётнай паласе *«стоял туман. Сквозь него едва вырисовывались несколько самолетов. Они ходили от одного к другому, но все были с закрытыми дверями и недоступны. Наконец у одного из них вход наверху оказался открытым, к нему вела приставная лестница. Они вошли по ней, в двери появился стюард и пригласил их пройти внутрь. Самолет был маленький, от силы — пассажиров на тридцать, и совершенно пустой. Они вошли в проход между креслами, все время держась друг за друга и не проявляя особого интереса к окружающему»* [19, с. 245-246].

Не цяжка здагадацца, што гэты сон з'яўляецца своеасаблівым падсумаваннем пражытых год, падвядзеннем вынікаў, якія ў гэты час хвалявалі Тэрэзу, а таксама роздумам пра магчымую смерць, якая можа прыйсці ў кожны момант. Так, Томаш павінен быў памерці адзін, аднак гераіня «напасілася», з'явілася ў яго жыцці. Разам пара паехала на наканаванае месца прызначэння (то бок праз усё жыццё да будучай смерці). Пануры сцюард з'яўляецца тут аднім з архетыпічных сімвалаў, яго можна разглядаць як алюзію на Харона – перавозчыка праз рэчку памерлых, а яго самалёт адсылае да чоўна Харона.

Томаш і Тэрэза абдымалі адно аднаго ў часе палёту, працягнулі абдымкі і калі выйшлі. Іх сустрэлі трое ўзброеных мужчынаў, адзін з іх нацэліў зброю на Томаша,

аднак не выстрэліў – Томаш раней упаў на зямлю. Тэрэза нахілілася над ім і з жахам убачыла, як яго цела пачало змяншацца і пераўтварылася ў нешта незразумелае, што пачало скакаць па пляцоўцы. Мужчына, што выстрэліў, усмяхнуўся Тэрэзе і пабег за гэтай незразумелай рэччу: *«Мужчина гонялся за ней, пока не бросился вдруг на землю: погоня на этом прекратилась. Потом он встал и направился к Терезе. В руках у него было какое-то маленькое существо, дрожавшее от страха. Им оказался заяц. Мужчина протянул его Терезе»* [19, с. 246-247].

Тое, што героі абдымаюцца ў самалёце, гаворыць пра каханне Тэрэзы да свайго мужа нягледзячы ні на што. Смерць Томаша і яго пераўтварэнне ў зайца – звярка, які імгненна ўміліў Тэрэзу і якога яна больш не адпускала, можа метафарычна сведчыць пра «смерць» папярэдняга Томаша – здрадніка і эгаіста, і «нараджэнне» новага, да якога Тэрэза імкнулася ўсё жыццё. Гераіне здаецца, што зараз яна дасягнулася адзінства і гармоніі душы, што яна знаходзіцца на *канцавым прыпынку*. Адсюль і далейшы вобраз дома бацькоў у сне, які яна страціла ў дзяцінстве і які быў пачаткам яе як асобы. Наступны фрагмент сна вельмі багаты сэнсам і вобразамі, таму мы лічым, што яго варта прывесці цалкам:

«Но ни мамы, ни папы там не было. Встретили ее там лишь два старых человека, которых она никогда не видела, но знала, что это прадедушка и прабабушка. У обоих лица были морщинистые, как кора деревьев, и Тереза обрадовалась, что будет жить с ними. Но теперь ей хотелось побыть совсем одной со своей зверушкой. Она безошибочно нашла комнату, в которой жила с пяти лет, когда родители решили, что она уже достойна иметь свою детскую.

Там были тахта, столик и стул. На столике стояла зажженная лампа, что ждала ее все это время. На лампе сидела бабочка с раскрытыми крыльями, на которых были нарисованы два больших глаза. Тереза знала, что она у цели. Она легла на тахту и прижала зайчика к лицу» [19, с. 246-247].

Хаця гэта быў дом бацькоў, у ім іх не было. Гэта сімвалізуе адыход ад залежнасці, непатрэбнасці далейшых пошукаў, бо яна знайшла свайго «зайца», што замяніў ёй бацьку. Старыя прадзядуля і прабабуля мелі кару дрэваў замест скуры (як і раней у яе сне пра Пётрына), таму што дрэва з'яўляецца сімвалам вечнасці, старыны і мудрасці; адпаведна, гэтыя людзі ўвасаблялі гармонію Анімы і Анімуса – архетыпаў мужчынскага і жаночага пачатку, якія, зрэшты, у чалавека звязаныя з вобразамі бацькоў. Тэрэзе хацелася пабыць сам на сам з зайцам, і яна пайшла да свайго пакою. Лямпа на століку была ўключаная, нібы Тэрэза выйшла ненадоўга і вярнулася, што сімвалізуе вяртанне да вытокаў, якога бессвядомае гераіні чакала ўсё жыццё. На стала сядзеў матыль з вокам на крылах – гэта быў, бесспрэчна, сімвал адраджэння душы (а вочы ўвасаблялі чалавека, то бок яе). Улічваючы ўсё вышэй

сказанае, можна заключыць, што пражская кватэра з сна – гэта ні што іншае, як дом яе душы, самое падсвядомае, у якім у гармоніі знаходзяцца ўсе складнікі.

Такім чынам, мы разгледзелі вобраз Тэрэзы і паспрабуем коратка падсумаваць яго асноўныя рысы і выявіць уплывы псіхааналітычных канцэпцый. Тэрэза, рана згубіўшы бацьку, не магла назіраць за нармальнымі здаровымі стасункамі бацькоў. Дзяўчынка не прайшла этап комплексу Электры і засталася назаўсёды прывязаная да яго, а праз дэспатыю маці ідэалізавала яго вобраз, які разам з непрыняццем цялесных каштоўнасцей маці стаў асновай для выбара свайго партнёра. Дзяўчына шукала другога бацьку, і знайшла яго ў выглядзе Томаша, каторы, аднак, аказаўся крыху не тым, за каго яна яго прыняла. Пастаянна здраджаючы яе, ён прыносіў Тэрэзе невыносны боль, які яна вырашыла хаваць, бо прывязалася да Томаша і не магла вярнуцца ў свет маці.

Далейшы стан Тэрэзы, у тым ліку сны, паказаныя ў рамане як барацьба дзвюх энергій унутры – лібіда і мортыда (прычым другое перамагала). Так працягвалася да таго моманту, калі псіхічны стан Томаша супаў з Тэрэзіным, што паспрыяла пераезду пары ў вёску і заціханню здрадаў мужа. Толькі тады Тэрэза змагла адчуць сапраўднае аблягчэнне і дасягнуць гармоніі душы.

2.3 Аналіз вобраза Сабіны

Не ўсе персанажы рамана «Невыносная лёгкасць быцця» раскрытыя пісьменнікам з такой падрабязнасцю, як Томаш і Тэрэза. Можна сказаць, што іх гісторыі і іх перапляценні з’яўляецца найважнейшай часткай нашага рамана, а гісторыі іншых галоўных герояў (Сабіны і Франца) – толькі надбудовай, якая вырастае з папярэдніх. Менавіта таму Кундэра і ўводзіць іх паўнаўвасапраўдніваючы толькі ў другой палове кнігі (Сабіна, вядома, прысутнічае амаль ад пачатку, аднак жа яна з’яўляецца тады яшчэ толькі нераскрытым другасным персанажам без перадгісторыі).

Але гэтая «надбудова» не менш цікавая, таму што аўтар выдатна раскрыў пачуцці герояў і паказаў асноўныя моманты іх дзяцінства, якія і зрабілі герояў такімі, якія яны ёсць.

На пачатку мы пагаворым пра Сабіну – былую палюбоўніцу Томаша і прафесійную мастачку. Сабіна з малых год расла ў сям’і, дзе яе меркаванне не заўважалася, ігнаравалася, прыніжалася пастаянна. Адзіным і непакінутым аўтарытэтам быў бацька, погляды якога адзначаліся старамоднасцю і строгасцю. Выдатным прыкладам з’яўляецца тое, як ён, калі Сабіне было 14 гадоў, забараніў ёй на год выходзіць на вуліцу толькі за тое, што яна хацела сустрэцца з хлопцам

[19, с. 77]. Мы можам прыпусціць, што такіх забаронаў было значна больш і яны пранікалі ўва ўсе сферы жыцця гераіні, бо звычайна чалавек не змяняе свае патэрны паводзінаў.

Дзякуючы бацьку Сабіна палюбіла мастацтва, але зноў жа не ў той форме, якая падабалася яму [19, с. 77]. Такое патрабаванне трымацца толькі яго меркавання не магло не адбіцца на псіхіцы маленькай Сабіны, якая дазнала праз гэта дзіцячую траўму.

Падобная сітуацыя ў сям’і магла б мець іншыя наступствы, напрыклад, дзяўчына вырасла б без свайго меркавання, замкнутая ў сабе і незадаволеная. Але ж яна прыняла другую мадэль паводзін, якая заключаецца ў непрыняцці бацькі, жаданні рабіць усё наперакор, забыцца пра яго, збегчы і паказаць гэта ўсяму свету. Менавіта таму яна выйшла замуж за алкаголіка і скандаліста, а калі пачуцці астудзіліся, кінула яго, з чаго пачынаецца чарада здрадаў.

Такім чынам, з пункту гледжання псіхааналітычнай філасофіі, у бессвядомым Сабіны вялікую ролю грала *мартыда*, якое «цягнула яе ўніз», да разбурэння таго, што яна пабудавала. Жывучы з бацькам, Сабіна збірала ў сабе энергію, якая павінна была з часам выйсці вонкі. Так, здрадзіўшы, яна пачула сябе лягчэй, але тым самым «выпусціла мартыда», акцэнтавала і пазначыла свой патэрн паводзін, тым самым паклаўшы пачатак новым здрадам.

Сабіна не любіла агалення, выстаўлення на ўсеагульны разгляд сваіх схаваных пачуццяў і памкненняў, таму што ў такія моманты дзяўчына адчувала сорам і непрыняцце сябе. Можна меркаваць, што яе псіхіка ў падобных сітуацыях праводзіла паралель з паводзінамі бацькі ў дзяцінстве і актуалізавала энергію мартыда.

З той жа самай прычыны Сабіна не любіла кіч, сутнасць якога можна вызначыць наступным чынам: *«культурна-эстэтычная катэгорыя, якая ўключае ў сябе клішаваныя творы мастацтва серыйнай вытворчасці. Прадметы кітчу, як правіла, капіююць папулярныя эстэтычныя аб’екты і лакацыі, спараджаючы настальгічныя сентыментальныя пачуцці. Кіч зразумелы большасці і выклікае імгненныя эмоцыі»* [16, с. 66].

Гераіня з дзяцінства дазнавала навязвання таго, чаго яна не хацела, каб задаволіць патрэбы іншых. Яна мусіла рабіць гэта на паказ, дзеля выгляду; можна сказаць, што патрэбы бацькі былі шырмай над яе праўдзівымі патрэбамі, чым, увогуле, і з’яўляецца кіч. Да таго ж стаўленне бацькі да Сабініных зацікаўленняў канцэптуальна супала з поглядамі камуністычнай улады Чэхаславакіі, якая акурат выслаўляла кіч і прымушала Сабіну маляваць у гэтым «стылі»: *«Она училась в Академии художеств, но не имела права писать, как Пикассо. Это было время,*

когда насильственно насаждался так называемый социалистический реализм, и в Академии штамповали портреты коммунистических деятелей страны. Ее жажда предать отца так и осталась неутоленной, ибо коммунизм был вторым отцом, столь же строгим и ограниченным, запрещавшим любовь (время было пуританское!) и Пикассо» [19, с. 77].

Усе вышэй пералічаныя аспекты значна паўплывалі на Сабіну і канчаткова сфармавалі мадэль паводзінаў, што склалася дзякуючы дзіцячай траўме.

Цяпер жа мы прапануем разгледзець узаемадзеянне Сабіны са сваім каханкам Францам. Нам здаецца, што тут мы не можам абысціся без агляду некалькіх важных момантаў, звязаных з вышэйшымі нашымі сцверджаннямі.

М. Кундэра ў раздзеле «Кароткі слоўнік незразумелых слоў», у якім ён падаваў адрозненні ў разуменні двума героямі фундаментальных рэчаў і паняццяў, апісаў розніцу ўва ўспрыняцці персанажаў канцэпта «сілы». Пісьменнік піша, што Сабіне не хапала паказу сілы ў інтымным жыцці з Францам, які жанчына мела ў спатканнях з Томашам [19, с. 93-94].

Для Франца было немагчыма ўжыць сілу, няхай і ў форме гульні, бо ён увесь час знаходзіўся ў бацькоўскай пазіцыі (гл. далей). Сабіне ж, зусім наадварот, падабалася стасаванне сілы, бо неўжыванне сілы разам з іншымі незаўважальнымі аспектамі паводзінаў Франца сведчылі пра яго бацькоўскую пазіцыю і падсвядома прыпаміналі ёй бацьку.

Увогуле, знаходзячыся ў бацькоўскай пазіцыі (на што Франц меў свае прычыны і свае траўмы), ён з самага пачатку асуджаў на пагібель свае стасункі з Сабінай, бо для яе бацька быў непатрэбны, яна ім пагарджала (у адрозненні, напрыклад, ад Тэрэзы, якая прыняла супрацьлеглую пазіцыю і бачыла падсвядома ў Томашы бацьку).

Сабіне цалкам пасаваў усталёўваючы рэжым адносін, яна не імкнулася выйсці за яго ці канкураваць з Мары-Клод. Расійская даследчыца Шарлаімава піша, што *«яны з Францам кахаюць адзін аднаго, але зусім па-рознаму ўспрымаюць свет, і Сабіну пужае перспектыва аднастайнага сумеснага суіснавання – нягледзячы на ўсе яго вартасці і каханне да яе»* [37, с. 115]. Калі ж Франц без ведама Сабіны сышоў ад сваёй жонкі да яе, яна зноў пачула сябе «аголенай» [19, с. 97-99], гэта зноў нагадала ёй гады, пражытыя з бацькам, таму яна здрадзіла і яго, паддаўшыся мартыда.

Такім чынам, Сабіна – дзяўчына, траўмаваная з дзяцінства, якая не прыняла ўсюдыснай прысутнасці і дамінацыі пазіцыі яе бацькі. Яна імкнецца збегчы ад гэтага ўплыву, не хоча падпарадкоўвацца суб'ектыўным, навязаным звонку ідэалам (бацькі, камуністычнага рэжыма – не важна). Вядома, што гэтыя ідэалы забіваюць

асобу Сабіны, таму мы лічым правільным параўнанне Сабіны да Тэрэзы і сцверджанне М. Кундэры пра тое, што *«Терезин сон обнажал истинную функцию кича: кич – это ширма, прикрывающая смерть»* [19, с. 207]. Зрэшты, мы ўжо адзначалі, што мартыда ў Сабіны моцна звязанае з кічом, бо яна хацела яго здрадзіць.

Аднак з гадамі недзе глыбока ў бессвядомым яна разумее, што кіч з'яўляецца яе неаддзельнай часткай, без якой яна не можна існаваць. Ён – усё тое, што нас атачае, і ўцякаючы ад яго, Сабіна бяжыць ад натуры, ад свайго бессвядомага. Ад сваіх першых эмоцый, якія яна адчула ў доме бацькоў: *«Всю жизнь она твердит, что кич — ее злейший враг. Но разве она сама не носит его в душе? Ее кич — это образ родного очага, спокойного, сладостного, гармоничного, где надо всем витает дух доброй матери и мудрого отца. Этот образ родился в ней после смерти родителей. Чем меньше ее жизнь походила на этот сладостный сон, тем чувствительнее она была к его чарам и не раз умилялась до слез, когда ей случалось видеть сентиментальный фильм, в котором неблагодарная дочь обнимала покинутого отца и окна дома, где обитало счастливое семейство, лили свет в угасающий день»* [19, с. 280]. Кіруючыся гэтымі эмоцыямі, Сабіна пасяляецца ў пары старых, якія ставяцца да яе як да ўласнай дачкі. Відавочна, гэта заспакойвае патрэбы бессвядомага, але ж дзяўчына разумее, што гэта толькі часова, перыяд, які яна хутка пройдзе і зноў адправіцца шукаць сябе.

2.4 Аналіз вобраза Франца

Франц – апошні галоўны герой твора М. Кундэры. Ён паказваецца нам як каханак Сабіны і муж Марыі-Клод, з якой ён пражыў больш за 20 год. Франц не шчаслівы ў шлюбе, але баіцца адысці ад жонкі да Сабіны, баіцца прызнацца ёй у тым, што здраджвае, таму што ў дзяцінстве яго ўласную сям'ю пакінуў бацька: *«Францу было двенадцать, когда ее внезапно покинул его отец. Мальчик понимал, что случилось непоправимое, но она [маці] окутала драму туманными и нежными словами, дабы не волновать его. В тот день они пошли вместе в город, но при выходе из дому Франц заметил на ногах матери разные туфли. Он растерялся, хотел сказать ей об этом, но испугался, что своим замечанием больно ранит ее. Он провел с нею в городе два часа и все это время не спускал глаз с ее ног. Тогда он впервые стал понимать, что такое страдание. <...> Он любил ее с детства до той самой минуты, пока не проводил на кладбище, любил ее и в воспоминаниях. Отсюда в нем возникло ощущение, что верность – первая из всех добродетелей; верность*

даёт единство нашей жизни, в противном случае она распалась бы на тысячу минутных впечатлений, как на тысячу черепков» [19, с. 76-77].

Такія паводзіны маці вельмі ўразлілі маленькага Франца. Хлопец зразумеў, што здрада, адыход з сям'і так моцна ўплываюць на чалавека, што могуць нават дарослую і разумную маці ў адзін момант зрабіць «дурной». У псіхіцы хлопца назаўсёды засталася гэтая карціна, а ён вырашыў, што ніколі не паўторыць бацькаву памылку.

Разам з тым мы можам меркаваць, што Франц, застаўшыся адзіным мужчынам у сям'і, як часта бывае, узяў у далейшым функцыі бацькі на сябе, таму з малых год навучыўся жыць і паводзіць сябе ў *бацькоўскай пазіцыі*. Ён дапамагаў і даглядаў маці з таго моманту і аж да яе смерці, а пасля часта ўспамінаў пра яе з цеплынёй і горыччу страты. Вобраз маці жа – самая частая і поўная рэпрэзентацыя Анімы ў дзіцяці – перайшоў у Франца на ўсіх іншых жанчын, таму хлопец спраектаваў на іх і гэтую траўму.

Маці, відавочна, шмат працавала і аддавала ўсю сябе дзіцяці, што малы Франц не мог не адчуваць. Так у ім вобраз яго маці-пакутніцы звязаўся з рэпрэзентацыяй вялікай любові, ахвярнасці дзеля кагосьці. Калі герой ужо падрос і сустрэў сваю будучую жонку Марыю-Клод, яна нагадала яму пра падзеі дзяцінства: *«По прошествии нескольких месяцев после их знакомства угрожала ему, что покончит с собой, если он покинет ее. Франца эта угроза очаровала. Сама Мария-Клод не так уж ему и нравилась, зато любовь ее представлялась ему восхитительной. Ему казалось, что он недостойн такой большой любви, и чувствовал себя обязанным низко ей поклониться» [19, с. 76].*

Франц памылкова інтэрпрытаваў пагрозу самабойствам як самаахвярнасць і супаставіў каханне Марыі-Клод з любоўю яго маці – нібы такім жа самаадданым і высакародным пачуццём. З дзяцінства ён падсвядома ведаў, што жанчыну нельга скрыўдзіць. Дадзенае сцверджанне збудавала ў яго псіхіцы пэўныя рамкі, мадэлі паводзін, згодна з якімі прапанову Марыі-Клод можна было ў гэтай сітуацыі толькі ўхваліць.

Франц адчуваў гэтую ўдзячнасць усё сваю жыццё і ўспрымаў як належнае. Ён дазваляў Марыі-Клод выбіраць і вырашаць у іх доме (і ў прынцыпе ў іх жыцці таксама) усё так, як хоча яна, таму што ставіўся да яе як да ідэала маці, якую нельга абразіць. Але ж жыць з нялюбым чалавекам было няпроста, бо сямейнае жыццё і пачуцці не могуць трымацца толькі на адной «удзячнасці». Хутка Франц пачаў адчуваць незадаваленне сваім жыццём і знайшоў сабе палюбоўніцу.

Яго стаўленне да жанчыны перанеслася і на Сабіну, якая, аднак, гэтага зусім не разумела. У пары былі занадта адрозныя каштоўнасці, якія склаліся пад

уздзеяннем абсалютна супрацьлеглых чыннікаў. Сабіна імкнулася не да адданасці, а да здрады, і не разглядала сур'ёзных стасункаў з мужчынам, бо яны б нагадвалі ёй яе сям'ю і адсылалі б да кічу. Франц жа, наадварот, любіў кіч і прагнуў насыціцца яго праявамі (можна ўспомніць пра «Вялікі марш» – метафарычная назва, якая абагульняе левыя памкненні і адпаведны тып мыслення).

Да таго ж Франц у стасунках з Сабінай, як і ў падлеткавым узросце з маці, знаходзіўся ў бацькоўскай пазіцыі. Мы можам угледзець гэта ў яго разуменні жанчыны (вышэй), а таксама ў словах пра «сілу»:

«Сабіна сказала: – Почему ты никогда не воспользуешься своей силой против меня?»

– Потому что любить – значит отказаться от силы. – ответил Франц тихо.

Сабіна поняла две вещи: во-первых, эта фраза прекрасна и правдива; во-вторых, этой фразой Франц дисквалифицирует себя в ее эротической жизни» [19, с. 94].

Пасля таго, як ён убачыў паводзіны Марыі-Клод і сваёй дачкі ў галерыі на сустрэчы багемы, герой зразумеў, што больш так працягвацца не можа. Франц кахаў Сабіну і, знаходзячыся ў бацькоўскай пазіцыі, фактычна дапусціў, каб яго «падапечную» (як ён яе падсвядома ўспрымаў) на яго вачах абразіла Марыя-Клод.

Франц некалькі дзён баяўся сказаць пра сваё рашэнне жонцы, бо прыпамінаў момант з дзяцінства. Ён падбіраў словы і стараўся як мага мягчэй абвесціць свой адыход, ужо папераджаючы ў думках слёзную рэакцыю Марыі-Клод і пагрозы самабойствам. Аднак у рэчаіснасці ўсё адбылося зусім іначай – Марыі-Клод паслухала прызнанне мужа і загадала яму хутка пакінуць дом. На яе твары не было ніводнай эмоцыі ці праяваў смутку. Франц адчуў дысананс паміж рэальнасцю і яго ўспрыняццем, падман, у якім ён жыў усе гэтыя 20 год. Той вобраз жанчыны, які герой склаў у сваёй галаве, аказаўся фальшывым, разбіўся аб рэальную сутнасць яго жонкі і даў падставы для пераасэнсавання адносін.

Сабіна, пачуўшы, што Франц разышоўся з сваёю жонкай, пачулася «аголенай», бо іх каханне выставілі на агляд усіх навакольных людзей. Сабіна, як мы ўжо адзначалі, не любіла агалення, выкрывання сваіх сапраўдных, патаемных інтэнцый, таму што гэта асацыявалася ў яе з бацькам, каторы варожа ставіўся да яе цікасцей і навязваў ёй свае погляды. Яна лічыла, што «паглядзець пад шырму» бацькавых прымусаў, шырму кіча могуць толькі выбраныя. Тут жа аказалася, што пра іх інтымнае жыццё ведаюць усе. Сабіна назаўсёды ад'ехала з Жэневы і нават не развіталася з сваім былым каханкам.

Гэтая падзея толькі яшчэ больш паскорыла перасэнсаванне сваіх каштоўнасцей Францам. М. Кундэра адзначае, што ён упершыню наважыўся

выбраць і вырашыць усё так, як хацеў ён сам: купіць той стол, які падабаецца менавіта яму; зняць тую кватэру, якую ён жадае. Разам з новым домам герой знайшоў і новую сяброўку: яго былую студэнтку, маладую дзяўчыну ў вялікіх акулярах, якая абагаўляла яго і з асалодаю слухала ўсе яго расказы. Як бачым, гледзячы на новую дзяўчыну Франца, ён не пазбавіўся ад бацькоўскага комплексу. Каб кахаць, яму патрэбны чалавек, аб якім ён будзе клапаціцца, як раней клапаціўся аб маці. Маладая студэнтка, што ўспрымае яго як крыніцу мудрасці і бога на зямлі (фактычна, гэтаксама ўспрымаюць сваіх бацькоў мелыя дзеці) пасуе пад гэтае памкненне як мага лепей.

Але ў падсвядомым Франца назаўсёды захавалася каханне да Сабіны. З часам яно перарасло з простага цялеснага пачуцця ў платанічнае абагаўленне яе асобы. Час ад часу ў яго ўзнікалі ірацыянальныя думкі пра тое, што яна сышла ад яго дзеля вышэйшай місіі, што жыццё з маладой дзяўчынай у акулярах вылічана ёй (можна параўнаць гэта з перакананнем Тэрэзы пра кніжку «Цар Эдып» у кватэры інжынера). Апошні момант яго жыцця таксама адзначаецца падобнымі меркаваннямі.

У Франца ў момант перассэнсавання каштоўнасцей з'явілася яшчэ адна важная ідэя: цяпер ім ніхто ніколі не будзе кіраваць, карыстацца, а ён не будзе паказваць слабасць і дабрыню. Дадзеныя сцверджанні будаваліся на жаданнях Сабіны, якім ён не адпавядаў (гл. вышэй). Зрэшты, нам здаецца, што такая апантанасць Сабінай з'явілася праз спробу бессвядомага апраўдаць нейкім ірацыянальным спосабам прычыну разбурэння яго канцэпцыі, заснаванай на маці. Менавіта гэты пункт прывёў да смерці героя, калі бандыты хацелі выпрасіць у яго грошай: *«В эту минуту очкастая девушка улетучилась из его мыслей, и на него снова смотрела Сабина, нереальная Сабина со своей великой судьбой, Сабина, перед которой он чувствовал себя таким маленьким. Ее глаза взирали на него гневно и недовольно: Он снова дал себя одурачить? Снова кто-то пользуется его идиотской добротой?»*

Он резко вырвался от мужчины, державшего его за рукав. Он знал, что Сабина всегда восхищалась его силой. Он схватил руку, которую протягивал к нему другой мужчина. Крепко сжал ее и отличным приемом дзюдо враз переброшил его через себя.

Теперь Франц был доволен собой. Сабинины глаза все еще пронизывали его. Она уже никогда не увидит его униженным! Она уже никогда не увидит его уступчивым! Он уже никогда не будет мягким и сентиментальным!» [19, с. 222].

Такім чынам, вобраз Франца з'яўляецца таксама вельмі складаным і адзначаецца перапляценнем элементаў псіхааналітычнай філасофіі. Франц рана

страціў бацьку, што прымусіла яго заняць яго месца ў сям’і і дапамагаць маці ўва ўсіх хатніх справах. Гэта вызначыла наперад яго пазіцыю ў адносінах з дзяўчынамі, таму што вобраз маці – пакутніцы і «вялікай жанчыны» – змяшаўся ў яго з ўяўленнем пра ўсіх жанчын, і, адпаведна, адбыўся перанос мадэляў паводзін. Марыя-Клод ажанілася з ім пад пагрозай самазабойства, што зноў ажывіла ў Францы вобраз пакутніцы і адданай жанчыны, якая гатовая на ўсё дзеля свайго кахання. Франц лічыў, што ён павінен шанаваць гэтыя праявы ў сваёй жонцы, аддаючы даніну сваёй маці, але кахаць ён яе не мог. Герой знайшоў сабе палюбоўніцу, да якой таксама праяўляў сваю бацькоўскую пазіцыю.

Аднак траўмы Сабіны былі цалкам супрацьлеглыя, таму іх аб’яднанне не магло быць трывалым. Франц жыў увесь час у ілюзії пра сутнасць Марыі-Клод, якая раскрылася яму толькі калі ён выказаў жаданне сысці ад яе. Франц канчаткова пераасэнсавала сваю пазіцыю, калі ад яго сыходзіць Сабіна. Цяпер ён хоча цалкам адпавядаць тым каштоўнасцям, якіх у ім не хапала палюбоўніцы – быць рашучым і сільным. Герой зрабіў выснову, што менавіта гэтыя якасці на даюць яму жыць шчасліва, што часткова можна прызнаць слухным. Нягледзячы на перасэнсаванне, ён не змяняе сваёй бацькоўскай пазіцыі, а толькі яе цалкам задавальняе: знаходзіць маладую дзяўчыну-студэнтку, якая захапляецца кожным яго словам.

Высновы па главе 2

1. Наш аналіз рамана М. Кундэры «Невыносная лёгкасць быцця» выявіў, што вобраз Томаша быў створаны пісьменнікам пад уплывам псіхааналітычнай філасофіі, і пры стварэнні вобраза М. Кундэра ўвасобіў такія дамінанты, як трох’ярусная будова псіхікі (у тым ліку Эга і Ід), энергія лібіда і яе размеркаванне – перарастанне ў фантомныя болі, у навязлівыя вобразы (дзіцяці), а таксама нарцысічны комплекс; дадзеныя элементы характэрызуюць асобу героя і выцякаюць з канцэпцыі З. Фрэйда. У вобразе Томаша можна знайсці і складнікі, якія дазваляюць гаварыць пра ўплыў пастулатаў К. Г. Юнга: так, герой апантаны архетыпам Дзіцяці, да яго прыходзіць у сне архетып Аніма.

2. Пры стварэнні вобраза другой значнай гераіні рамана, Тэрэзы, пісьменнік таксама звяртаўся да псіхааналітычных канцэпцый – гэта відаць па шматлікіх дамінантах, якія М. Кундэра ўключыў у характар і апісанне гераіні: архетыпы Анімуса і Анімы, міфалагічна-архетыпічны вобраз Харона, якія Тэрэзіна псіхіка чарпае з калектыўнага бессвядомага (паводле К. Г. Юнга), энергіі лібіда і мартыда, якія шукаюць выйсце, ад чаго яна і пакутуе, схаваныя жаданні, незадаволеная

сэксуальнасць, псіхасаматыка, тлумачэнне снабчанняў з вобразамі кошак, смерці Тэрэзы, зайца, матыля з крыламі-вачыма і г. д (паводле З. Фрэйда).

3. У вобразе Сабіны прысутнічаюць элементы псіхааналітычных канцэпцый З. Фрэйда – мартыда і лібіда, якія знаходзяцца у дысгармоніі, і якія, зрэшты, як мы можам прыпусціць, былі адным з рухавікоў яе цягі да малявання і да мастацтва ўвогуле (*механізм сублимацыі*, гл. у тэарэтычнай частцы). Сабіну цягнула да мартыда, да здрадаў, аднак у душы яна насіла вечны архетыпічны вобраз роднага дома.

4. Вобраз Франца характэрызуецца наяўнасцю дзіцячай траўмы, якая праяўляецца ў раннім сталенні і далейшым бацькоўскай мадэллю паводзінаў. Таксама можна адзначыць тут тыповую з’яву пракцыі: герой перанёс вобраз маці на ўсіх астатніх дзяўчын, хаця яны могуць зусім яму не адпавядаць.

ГЛАВА 3. РАМАН М. КУНДЭРЫ «НЯВЕДАННЕ» З ГЛІЕДЗІШЧА ПСІХААНАЛІЗУ: ВОБРАЗЫ, ТЭМЫ, МАСТАЦКІЯ АДМЕТНАСЦІ

Раман уяўляе сабой перапляценне лёсаў двух людзей – эмігрантаў з Чэхаславакіі – Ірэны і Ёзэфа. У ім паступова, ад самага пачатку твора, апісваецца іх вяртанне на радзіму, мімаходам дадаюцца ўрыўкі іх біяграфіі, пры дапамозе якіх мы можам лепей зразумець асобы галоўных герояў. Акрамя двух вышэйназваных галоўных герояў можна вылучыць яшчэ некалькі другасных персанажаў.

Вобразы цэнтральных герояў мы паспрабуем раскрыць і адлюстраваць праз прызму псіхааналітычнай філасофіі, улічыўшы не толькі сацыяльныя аспекты, але і бессвядомае, падсвядомае, страхі і комплексы.

3.1 Аналіз вобраза Ірэны

У самым пачатку рамана мы можам знайсці рэтраспекцыю з жыцця Ірэны: калі яна з мужам Марцінам толькі прыехала ў Францыю, ёй адзін за аднім сніліся дзіўныя сны пра яе бацькаўшчыну:

«С первых же недель эмиграции Ирена видела странные сны: она в самолете, который меняет направление и совершает посадку на неведомом аэродроме; вооруженные люди в униформе ждут ее у подножия трапа; холодный пот проступает у нее на лбу, она узнает чешских полицейских. В другом сне она бродит по маленькому французскому городку и вдруг замечает странную группу женщин, каждая из них держит в руке пивную кружку, они подбегают, внезапно обращаясь к ней на чешском, смеются с коварной сердечностью, и Ирена в ужасе понимает, что находится в Праге, она вскрикивает, она просыпается» [18, с. 4].

Як мы даведваемся пазней, падобныя сны бачылі і ўсе яе знаёмыя-эмігранты, таму можна назваць іх тыповымі для ўсёй групы, зборнымі, выкліканымі пэўнымі рэаліямі:

«Ирена поняла, что эти сны видели все эмигранты, все без исключения; сперва это ночное братство незнакомых людей трогало ее, затем стало немного раздражать: каким образом столь интимный опыт сновидения может стать коллективным переживанием?» [18, с. 4].

Можна разгледзець гэтую праблему ў тым ліку з пазіцыі вучэння К. Г. Юнга аб калектыўнай несвядомасці: на аднолькавыя вобразы і матывы сноў уплывае

калектыўная несвядомае, якое з’ўяляецца своеасаблівым агульным для ўсіх людзей сховішчам пэўных архетыпаў і мадэляў паводзін. Менавіта таму ўсе апытаныя Ірэнай людзі бачаць прыблізна ідэнтычныя матывы [18, с. 4].

Тэматыка гэтых сноў адсылае нас да ўнутраных падсвядомых страхаў Ірэны, якія яна, выехаўшы ўжо з Чэхаславакіі, працягвае адчуваць. Нам здаецца, што падсвядомае такім спосабам пасылае гераіне сігнал трывогі не толькі аб мінулым, але і аб будучым, таму што яна з’ўяляецца шляхам у невядомае, а значыцца апрыёры выклікае трывогу.

У той жа час Ірэна кожны дзень бачыла мімалётныя вобразы Чэхіі яе маладосці. Гэта былі падсвядомыя ўяўленні, прывіды: яны ўзнікалі ў самыя непрыдатны момант і прадстаўлялі нейкія найбольш яркія, пазітыўныя ўспаміны пра бацькаўшчыну: краявіды, вузкія вулачкі, палі – усё тое, што яна любіла і чаго ёй не хапала:

«Днем перед ней то и дело возникали пейзажи родной страны. Нет, то не были сознательно вызванные, нескончаемые видения, то было совсем другое: обрывки пейзажей вспыхивали в памяти неожиданно, порывисто, быстро и тотчас угасали. Она беседовала со своим шефом и вдруг, словно в свете молнии, различала тропу, пересекающую поле. Ее толкали в вагоне метро, и внезапно, на долю секунды, перед глазами возникала узкая аллея в зеленом квартале Праги. Целый день эти мимолетные образы посещали ее, чтобы хоть частично восполнить отсутствие утраченной Чехии» [18, с. 4].

З аднаго боку бессвядомае фарміруе гераіне начныя кашмары гераіні, а з другога ў прывідах паказвае лепшае, што было на айчыне. Гэта сведчыць аб падсвядомых хістаннях, сумненнях Ірэны аб слушнасці рашэння пра пераезд, унутраным непрыняццём рэчаіснасці, жаданні нешта змяніць.

Праз некаторы час да Ірэны прязджае ў госці маці, якая адправілася ў падарожжа па Італіі і Францыі. Мы бачым яе ўзаемаадносіны з дачкой праз апісанне аўтарам: прыехаўшы, не бачыўшы дачкі амаль дваццаці год, маці не задавала ёй ніводнага пытання пра яе жыццё, яе інтарэсы, яе дасягненні, нават пра саму Францыю, у якой тая жыла. Замест гэтага маці пастаянна апавядала пра сябе і жыццё ў Чэхіі: пра брата Ірэны, пра яе айчыма, знаёмых і ўсіх, каго толькі можна. Тое ж самае, як мы можам прачытаць далей, маці гераіні рабіла заўсёды:

«Так было с раннего детства: в то время, как мать нежно возилась с сыном, словно с девочкой, к Ирине она проявляла спартанскую жесткость. Хочу ли я этим сказать, что она не любила ее? Что в этом, возможно, повинен отец Ирины, первый муж матери, которого она презирала? Воздержимся от подобной дешевой психологии. Поведение матери было вызвано лучшими намерениями: ее, полную сил

и здоровья, тревожило отсутствие у дочери жизнестойкости; своей суровостью она пыталась избавить ее от чрезмерной чувствительности примерно так, как спортсмен-отец бросает в бассейн трусоватого сына, убежденный в том, что нашел лучший способ научить его плавать» [18, с. 5].

Кантэкст дзяцінства Ірэны, які ўводзіць аўтар, дазваляе нам больш дэталёва засяродзіцца на сутнасці яе дзіцячай траўмы і патэрне паводзінаў маці. Ірэна з маленства адчувала ціск асобы маці, якая, прыкрываючыся добрымі намерамі (каторыя, зрэшты, яна сама лічыла сапраўднымі), гадала яе без правяваў аніякай любові і пяшчоты. Маці, як мы бачым, апраўдвалася сама перад сабой жаданнем зрабіць дачку больш цвярозай, больш моцнай, аднак у рэчаіснасці маці, як можна меркаваць, падпітвала такімі паводзінамі свой нарцысічны комплекс, імкненне быць ува ўсім лепшай, мудрэйшай, сільнейшай. Для таго каб не сумнявацца ў сваёй «велічы», жанчыне трэба было знайсці нейкую «ахвяру», якая будзе, пажадана, уступаць ёй у нейкіх характарыстыках. Спачатку такой ахвярай быў яе першы муж, якім яна пагарджала (імаверна таму, што ён быў менш рашучы і жыццяздольны, меў нейкія «немужчынскія», паводле яе, рысы характару). Такая ідэальная ахвяра, каб вымяшчаць на ёй негатыўную энергію і сілкаваць сваю ўнікальнасць, хутка пасля нараджэння дачкі страціла сваю значнасць. Магчыма, менавіта таму маці Ірэны разышлася з яе бацькам [18, с. 5].

Як бачым, тое, што сам М. Кундэра называе «таннай псіхалогіяй», правільна толькі часткова, таму што сапраўдныя інтэнцыі маці крыюцца ў яе нарцысічным складзе асобы, а не ў пагардзе да мужа, якога яна якраз і выбрала такім, якім ён быў, каб задавальняць яе патрэбу «дамінацыі».

«Тем не менее она прекрасно знала, что одно ее присутствие подавляло дочь, и я вовсе не собираюсь отрицать того, что втайне она наслаждалась своим физическим превосходством. Но что с того? Как ей надлежало вести себя? Испариться во имя материнской любви? Неумолимо надвигалась старость, и осознание своей силы, отражавшейся в реакции Ирены, молодило ее. Видя рядом дочь смущенной и подавленной, она по возможности продлевала мгновения своего превосходства. Не без доли садизма она делала вид, что в хрупкости Ирены усматривает приметы равнодушия, лености, небрежности, и осыпала ее упреками» [18, с. 5-6].

Маці Ірэны, пастарэлая, адчувала сябе без Ірэны дома няўтульна, яна не мела магчымасці кіраваць ёй, бачыць яе разгублены і прыгнечаны стан. З таго, што мы даведаліся пра маці гераіні (яе абыякавасці да расказаў дачкі, стараннях як найбольш данесці пра сябе, прынізіўшы тым самым асобу Ірэны, пра што сведчаць прыведзеныя намі цытаты), мы можам прапанаваць гіпотэзу: маці Ірэны знянацку

прыехала ў Парыж не для таго, каб пабачыць дачку, а каб паглядзець, ці яна ўсё яшчэ такая ж непаўнаватасная асоба, ці не змянілася яе жыццё ў лепшы бок.

«В присутствии матери Ирена всегда чувствовала себя менее привлекательной и менее умной. Как часто она кидалась к зеркалу, дабы убедиться, что она не уродина, что она не выглядит идиоткой... Ах, все это было так далеко, едва ли не забыто. Но за эти пять дней, что мать провела в Париже, ощущение неполноценности, слабости, зависимости вновь придавило ее» [18, с. 5-6].

Стаўленне маці да Ірэны вельмі адбівалася на яе самаацэнцы. Ірэна з дзяцінства набыла некалькі комплексаў, адной з праяваў якіх было разгледванне сябе ў люстэрку. Пэўна, дзяўчына хацела знайсці ў ім сапраўдную сябе, разгледзець не тое, што бачыць у ёй маці. З розуму, падсвядомага Ірэны гэтая непаўнаватаснасць, як сцвярджае канцэпцыя псіхааналізу, нікуды не падзелася – яна дагэтуль адчувае сваю няспеласць, недаросласць. Усе траўматычныя здарэнні, zaznanyя чалавекам ў дзяцінстве, уплываюць на яго дарослыя паводзіны і рашэнні.

Варта таксама ўзгадаць, што матыў разгледвання гераіняй сябе ў люстэрку прасочваецца і ў іншых творах М. Кундэра, напрыклад, у «чэшскім» рамане «Невыносная лёгкасць быцця».

Пазней мы даведваемся, што маці абмяжоўвала Ірэну ў кантактах і стасунках з іншымі людзьмі, таму яе дачка мела знаёмых толькі з кола сяброў маці. Каб уцякчы ад матчынага кантролю, не жыць з ёй у адным доме, Ірэна вырашыла выйсці замуж, аднак выбрала даўняга знаёмага маці – Марціна:

«Я вышла замуж очень молодой, лишь для того, чтобы избавиться от матери. Но именно по этой причине решение было вынужденным, не подлинно свободным. Более того: чтобы избавиться от матери, я вышла замуж за человека, который был ее давним другом. Ибо я знала только людей ее круга. Стало быть, даже замужем я оставалась под ее присмотром» [18, с. 32].

Калі першы муж Ірэны – Марцін – памёр, праз некаторы час ёй трапіўся яго даўні бізнес-партнёр – Густаў. Гэты мужчына быў, таксама як і папярэдні, значна старэйшы за гераіню, што падаецца нам невыпадковым фактам. Ірэна, пазбаўленая любові маці (і, што важна, яшчэ і бацькі, бо менавіта яго фігуру замяшчае муж), пачала шукаць падтрымку, апірышча ў трэціх асоб. Яе ідэал быў супрацьлегласцю маці: ён мусіў абараніць дзяўчыну перад матчынай дыспатыяй, яе светам, а роўнай маці паводле сваёй сілы фігурай быў толькі бацька. У гэтым выражаўся архетып *Анімуса*, праяваў якога Ірэне вечна не хапала. Вядома, што калі ў сям’і не было нармальных стасункаў паміж бацькамі, калі яны былі непаўнаватасныя, калі бракавала некага, то *Эдыпаў комплекс*, ці, у выпадку Ірэны, *комплекс Электры* не мог быць пройдзены. Бацька на заўсёды застаўся ў яе ідэалізаваны, і, адпаведна, яна

шукала яму замену. Яе бесвядомае рабіла праекцыю бацькі як кагосьці сталага, моцнага, абаронцы, ідэал мужчыны, таму гераіня засяродзілася на партнёрах, старэйшых за яе ўзростам. Ёй падавалася, што яна сама яшчэ не дасягнула належнай ступені сталасці, таму што комплекс непаўнаважнасці, закладзены маці, не даваў думаць пра сябе як пра дарослую і сфарміраваную асобу [18, с. 6].

Сам Густаў таксама меў свае невылечаныя траўмы, якія стараўся прыхаваць дабротой, каторую струменіў ва ўсіх людзей. Мы можам зрабіць выснову, што яго маці ўсяляк яго апекавала, не давала яму самастойна жыць і ўсё рабіла за яго. Менавіта таму Густаў, так і не навучыўшыся клапаціцца пра сябе, быў вымушаны выпрацаваць сабе методыку, прыстасавання да жанчын, каб яны яму дапамагалі. Пры гэтым, як узгадвае сам аўтар, герой, перанасыціўшыся матчынай гіперапекай яшчэ ў дзяцінстве, пачаў вельмі востра ўспрымаць «непатрэбную» для яго актыўнасць жанчын ў свой бок

«Она [Ірэна] была восхищена его добротой, которую все воспринимали как важнейшее, самое поразительное, почти невероятное свойство его натуры. Этим он очаровывал женщин, лишь с запозданием понимавших, что его доброта была скорее средством защиты, а не обольщения. Любимый мамин сын, он не способен был жить в одиночестве, без опеки женщин. Но тем больше ему докучала их требовательность, их споры, их слезы и даже их тела, чересчур осязаемые, чересчур экспансивные. Чтобы сохранять их и при этом ускользать от них, он отстреливался снарядами своей доброты. Укрывшись за дымной завесой взрыва, он отступал» [18, с. 6-7].

Для Ірэны жаданне было нечым сакральным. Яно спалучалася ў адзіны цэльны канцэпт з прыгажосцю, з яе вонкавым выглядам, якія былі прыгнечаныя асобай маці. Яна жадала, каб яе мужчына змог ацаніць і палюбіць, раскрыць яе сутнасць, што дало б ёй магчымасць эмацыянальна і псіхалагічна даспець.

У Густаве Ірэна пабачыла чалавека, мужчыну, які ўрэшце зможа ёй гэта даць, з якім яе цела больш не будзе нежаданым, закінутым. Аднак праз некаторы час жанчына пачула сябе падманутай. Густаў, кіруючыся сваімі дзіцячымі траўмамі, не вельмі хацеў блізкасці з Ірэнай, як і з іншымі сваімі жанчынамі. Яго патэрн паводзінаў заключаўся ў пазбяганні лішняй мітусні, ён шукаў пакой, аддушыну, лёгкасць:

«Спустя столь долгое время ее тело, ее лицо были наконец увидены, оценены, и благодаря их очарованию мужчина предложил разделить с ним жизнь. Как раз в пору этого волшебства в Париж неожиданно заявила ее мать. Но, возможно, именно тогда или чуть позже она стала смутно подозревать, что ее тело не совсем избежало судьбы, очевидно, раз и навсегда ему уготованной. Что Густав,

ускользавший от своей супруги, от своих женщин, искал в близости с ней не приключение, не вторую молодость, не свободу чувств, а покой. Не станем преувеличивать, ее тело не оставалось нетронутым, но в ней росло подозрение, что трогают его меньше, чем оно того заслуживало» [18, с. 6-7].

Вядома, усведамленне гэтага факту парушала гамонію іх стасункаў і закладала доўгатэрміновы разлад у іх пачуццях. Павялічвалі гэтую прорву і іншыя абставіны: калі пара жыла ў Парыжы, Ірэна шмат у чым дамінавала. Густаву прыходзілася размаўляць на французскай мове, якую ён ведаў далёка не ідэальна, таму, як унутры іх саюзу, так і звонкі, сярод іншых людзей, менавіта ён адчуваў сябе на другім месцы. У размовах з Ірэнай ён быў вымушаны абыходзіцца абмежаваным наборам слоў, якія часта не перадавалі патрэбнага значэння, а значыцца, не маглі поўнасьцю раскрыць душу, асобу. У той час Густаў у асноўным быў слухачом сваёй каханай, рэцыпіентам яе патрэбаў і перажыванняў.

Пераезд у Прагу змяніў апісаны вышэй баланс: цяпер ён, гаворачы па-англійску, стаў галоўным наратарам. Ірэна, слаба ведаючы гэтую мову, не магла на ёй размаўляць і не разумела нават паловы слоў, таму з цягам часу ўсё больш ізалявалася, адмяжоўвалася ад Густава і сумеснага баўлення часу. Яе таксама не слухалі, а ў падсвядомым нараджаліся паралелі з дзяцінствам жанчыны, яе ўладнай маці, якая не давала ёй нават адкрыць вуснаў. Разумеючы тое, што іх стасункі безпаваротна згасаюць, Густаў імкнуўся ўцячы ад адказнасці і размоў, пазбягаючы кампаніі Ірэны. Цяпер ён жадаў знаходзіцца ў асяроддзі яе сям'і, дзе здабыў сапраўдную памяркоўнасць духу:

«Когда же разговор угасает, отсутствие физической близости внезапно оборачивается пугалом. Нюта Ирэны лишила Густава уверенности. Теперь он предпочитал видеть ее в кругу ее семьи, ее матери, ее единоутробного брата, его супруги; он обедал с ними со всеми на вилле или в ресторане, стремясь найти в их обществе уют, убежище, покой. Сюжетов для разговора у них всегда было вдосталь, ибо они могли касаться лишь очень немногих: их словарь был ограничен и, чтобы быть понятыми, всем приходилось говорить медленно и повторяясь. Густав уже почти обрел свою былую безмятежность; эта неторопливая болтовня устраивала его, действовала успокаивающе, была приятной и даже веселой (как часто они смеялись над потешно искаженными английскими словами!)» [18, с. 23].

Эратызм жа пры дапамозе двухсэнсоўных жарцікаў Густаў пераўтварыў у веселосць, пародыю, якая стала толькі яго сурагатам: *«Чтобы замести следы и утаить свой эротический надлом, он охотно расточал добродушно гривуазные анекдоты, забавные двусмысленности, произнесенные громким смеющимся*

голосом» [18, с. 23]. Мужчына, як мы ўжо ўзгадвалі раней, не жадаў «залішняй» блізкасці са сваёй каханай, таму што тая блізкасць яго падсвядома пужала. Для яго такі расклад спраў быў бы найлепшым выйсцем, а вось для Ірэны гэта значыла катастрофу, таму што яе цела было не аб'ектам жадання (да чаго яна так імкнулася), а аб'ектам смешкаў і жартаў: *«Слушая их, Ирена испытывала чувство, что эротизм навсегда превратился в детское шутовство»* [18, с. 23]. Пры ўсім гэтым Густаву падтаквала маці, якая, імаверна, падсвядома хацела, зноў жа, зацвердзіцца ў сваім дамінаванні.

На фоне неўдачаў у сямейным жыцці і агульнай незадаволенасці гераіня адважылася на смелы крок – размову і далей сустрэчу з даўнім знаёмым, Ёзэфам, які ў далёкай маладосці, яшчэ ў Празе, ёй падабаўся. Свядома яна не ведала, да чаго можа дайсці гэтае спатканне, гэтая ненавязлівая гутарка, аднак бессвядомае Ірэны з самага пачатку прадчувала любоўную гісторыю, успрымала амаль незнаёмага мужчыну як замену «бесхрыбетнаму» Густаву. Можна сказаць, што паміж Ірэнай і Ёзэфам разгарэлася жарсць, бо не згасла тая іскра, запаленая амаль 20 год таму.

Ірэна паказана аўтарам чалавекам, схільным да інтэрпрэтавання выпадкаў як сімвалаў, як прызначэння. Выпадковае спаткання з Ёзэфам у аэрапорце ў Парыжы яна палічыла знакам лёсу, а Ёзэфа – збаўцам, які выратуе яе ад нешчаслівага жыцця.

Ад часу, калі Ірэна сустрэла свайго новага выбранца, яна пачала проста прызнавацца сабе, што не любіць Густава і не чуе ніякай патрэбы, каб з ім кантактаваць. Яна звязала гэтае пачуццё з разуменнем таго, што не яна з'яўляецца ініцыятарам свайго жыцця, што гэта яе, а не яна выбірае. У яе розуме Густаў з яго «блазнаватым» захапленнем Прагай, якія гарача падтрымлівала маці Ірэны, змяшаўся са сваім горадам, які зрабіўся ёй нязносны:

«Тут начинается Прага почтовых открыток, Прага, на теле которой неистовая история оставила бессчетные клейма, Прага туристов и путан, Прага столь дорогих ресторанов, что ее чешские друзья и ступить туда не могут, Прага вертляво танцующая в лучах прожекторов, Прага Густава. Она думает, что для нее нет более чужого места, чем эта Прага. Густавтаун. Густаввиль. Густавштадт. Густавград» [18, с. 32].

Душа Ірэны пратэстуе супраць кіча, супрацьстаіць павярхоўнаму разуменню рэчаіснасці, горада свайго дзяцінства. Ёй здаецца гэта ненатуральным, непрыязным, гэта выклікае агіду.

Кіч, павярхоўнасць, якая не адлюстроўвае душы чалавека, ніколі не падабалася гераіне. Калі яе муж паміраў, на ўсю гучнасць іграла музыка, якую нельга было выключыць, таму з таго часу яна яе не слухае. Калі ж увечары перад

спатканнем з Ёзэфам яна спала паміж радыё (з якога данасілася музыка) і Густавам, гэта было для яе сапраўдным кашмарам [18, с. 35].

Згодна з філасофіяй псіхааналізу, гэтае непрыняцце магло развіцца ў Ірэны праз яе адносіны са сваёй маці, якая прыгнятала яе і не давала раскрыць сваёй душы, паказаць самую сябе. Менавіта тады ў яе нарадзілася канцэпцыя паказання сябе, свайго ўласнага выбару, якая, седзячы глыбока ў бессвядомым, расла, і ўжо пасля вяртання ў Чэхію вырвалася вонкі і завалодала яе розумам.

На сваім апошнім спатканні з Ёзэфам Ірэна адразу выказала жаданне быць з ім, то бок, кажучы інакш, паклала на яго вялікі цяжар адказнасці. Ёзэф разумеў, што ён не можа гэтага дапусціць, аднак, нягледзячы на гэта, яны правялі ноч разам. На наступны дзень, калі Ёзэф збіраўся на самалёт, Ірэна сцвердзіла, што ён нават не ведае яе рэальнага імя, ён яго забыў. Гэта расчаравала жанчыну, якая пачала істэрыку, аднак неўзабаве заснула, бо выпіла зашмат алкаголю з лекамі на сон.

Мы мяркуем, што падсвядома Ірэна здагадвалася аб гэтым факце, гэта не было для яе неспадзяванкай, бо словы жанчыны «*Ты ні разу не назваў мяня по імени! Ты мяня не знаеш!*» [18, с. 45] сведчаць, што бессвядомае рэгістравала гэты факт кожны раз, калі героі размаўлялі паміж сабой. Але яе гэта не хвалявала, таму што цяга змяніць сваё жыццё была мацнейшая. Можна сцвярджаць, што ў псіхіцы Ірэны значную ролю адыгрывала энергія *мартыда*, якая «цягнула яе ўніз» – да разбурэння таго, што яна пабудавала, таму што яна не адчувала сваёй прыналежнасці да гэтага.

У той жа час Густаў здраджвае Ірэну з яе ж маці. Мужчына на пачатку саромеецца і не разумее, як сябе паводзіць, калі да яго з эратычным падтэкстам чапляецца маці гераіні, але пасля паддаецца. Калі ўсё заканчваецца, маці Ірэны абвешчае: «*Мы оба, ты и я, люди сильные. We are strong. Но мы и добрые, good, мы не причиним никому зла. Nobody will know. Никто ничего не узнает. Ты свободен. Ты можешь, когда тебе захочется. Но ты не обязан. Со мной ты свободен. With me you are free!*» [18, с. 45], пасля чаго Густаў паглыбляецца ў роздуме і сцвярджае, што менавіта яна з'яўляецца для яго ўвасабленнем кахання: «*Его охватывает чувство покоя; впервые в жизни сексуальность проявляет себя вне всякой опасности, вне конфликтов и драм, вне всякого преследования, вне всякого комплекса вины, вне тревожностей*» [18, с. 45]. Ён разумее, што Ірэна, як і ўсе іншыя яго жанчыны, клалі на яго цяжар адказнасці за сваё жыццё, чаго ён падсвядома пазбягаў. У той жа час маці Ірэны не патрабавала ад яго нічога. Яму было з ёй камфортна, таму што ён не быў падданы ўплыву той дзіцячай траўмы, праз якую ён пакідаў усіх жанчын.

3.2 Аналіз вобраза Ёзэфа

Другім галоўным персанажам рамана «Няведанне» Мілана Кундэры можна лічыць Ёзэфа, чалавека, які 20 год перад падзеямі твора пазнаёміўся з Ірэнай і тым самым перадвызначыў яе аддалены лёс.

Ёзэф паходзіў з багатай буржуазнай сям'і, якая пражывала ў маленькім чэшскім мястэчку. Яго бацькі былі лекарамі, аднак ён, у адрозненні ад брата, не жахаўся пайсці па іх слядах і стаў ветэраэнарам. Сям'я ўспрыняла гэта як праяву слабасці, сігнал, што ён дабравольна займае другасную пазіцыю, аднак сам Ёзэф тлумачыць свой учынак жаданнем пайсці супраць сістэмы, бунтарствам, любоўю да правакацый: *«Аттестат зрелости он получил в 1951-м, три года спустя после революции, и, движимый все той же тягой к провокациям, решил изучать ветеринарию: лечить больных, служить человечеству было предметом гордости семьи (врачом был еще его дед), и ему хотелось объявить всем, что людям он предпочитает коров. Но никто не восхитился и не возмутился его бунтарством»* [18, с. 15].

Акрамя гэтага, Ёзэф у свае маладыя гады вельмі не любіў вернікаў і касцёл. Яго ўласная сям'я была вельмі рэлігійная, таму ён не губляў ніводнай магчымасці, каб пакпіць з рэлігіі: *«Вполне возможно, что он тогда высмеивал верующих, но эти слова не имели ничего общего с воинствующим атеизмом режима и относились исключительно к родным Йозефа, не пропускавшим ни одной воскресной мессы и тем самым толкавшим его на всяческие провокации»* [18, с. 16].

Можна бачыць у такой пазіцыі юнацкі максімалізм, які, аднак, павінен мець нейкія падставы, каб праявіцца менавіта ў такой форме. У сваім рамана М. Кундэра, апрача прыведзеных намі цытат, не ўзгадвае падрабязнасці ўзаемаадносін Ёзэфа з бацькамі, але іх можна прасачыць па некаторых ускосных прыкметах. Кпіны і нежаданне прыняць прадстаўленую бацькамі мадэль жыцця даюць падставу думаць, што бацькі Ёзэфа не лічыліся з яго меркаваннем, але ў той жа час аддавалі перавагу брату, на ім пакладалі свае надзеі. Відаць, такі недастатак бацькоўскага кахання і ўвагі Ёзэф адчуваў вельмі востра, таму з маленства пачаў адплачваць ім тым самым. Ён бачыў у кпінах супраць рэлігіі інструмент, што ставіць яго вышэй за бацькоў, таму што камуністычная партыя, якая рэпрэзентавала ўладу, у тыя часы адносілася да такіх праяваў рэлігійнасці вельмі негатыўна.

У тыя ж юнацкія гады Ёзэф актыўна сустракаўся з дзяўчынамі і запісваў свае назіранні ў дзённік. Герой рабіў у ім акцэнт на пачуццёвасці, на платанічным каханні як першааснове, вельмі пастуляваў тэму адзіноты:

«Он рассеянно перелистывает страницы, потом останавливается на упреках, адресованных одной девушке: “Ты мне сказала, что в любви речь идет только о теле. Малышка моя, тыпустишься наутек, если мужчина признается, что жаждет только твоего тела. И ты поймешь, что такое ужасное чувство одиночества”» [18, с. 17].

Пры гэтым малады Ёзэф сцвярджаў, што калі няма жарсці, то няма і платанічнага кахання. Ён шукаў пацвярджэння пачуццяў дзяўчыны на яе твары, заўважаючы і дэталёва запісваючы кожную эмоцыю, а фізічную блізкасць ён ацэньваў толькі з гледзішча доказу яе кахання: *«“Она уверяет меня в своей любви, ее обещание соития — моя победа...” (похоже, соитие как доказательство любви было для него важнее самого физического акта); “...но я разочарован: в наших встречах нет ни капли экстаза. Мысль о нашей совместной жизни ужасает меня”. И далее: “Как утомительна верность, когда в истоке ее нет подлинной страсти”» [18, с. 19].*

У паводзінах Ёзэфа была яшчэ адна вельмі важная для паўнаwartаснага аналізу характарыстычная дэталё: яго задавальвалі цярпенні (вядома, душэўныя) дзяўчыны, выкліканыя яго дзеяннямі. Гэта быў спосаб нарадзіць у дзяўчыне жарсць, каб яна праявіла сваё каханне. Ёзэф мог хлусіць ці кідаць словы на вецер, каб дасягнуць сваёй мэты: убачыць на твары дзяўчыны нейкія эмоцыі:

«“Желание испытать сострадание к ней и желание заставить ее страдать — одно и то же желание”. И в самом деле, он вел себя, словно руководствуясь этой фразой: чтобы испытать сострадание (чтобы достичь экстаза сострадания), он делал все, дабы увидеть, как страдает его подруга; он истязал ее: “Я заронил в ней сомнения насчет моей любви. Она кинулась ко мне в объятия, я утешал ее, я купался в ее печали и на мгновение почувствовал, как во мне вспыхивает огонек возбуждения”» [18, с. 19].

Ёзэфу надакучылі аднолькавыя размовы са сваёй дзяўчынай, пара не адчувала жарсці, нейкіх вышэйшых, як яму здавалася, пачуццяў, таму герой прыняў рашэнне разысціся з дзяўчынай, схлусіўшы ёй пра пераезд да Прагі. У той момант ён меў асалоду, назіраючы за яе рыданнем, дрыжачымі вуснамі, нават лічучы колькасць усхліпаў: *«Ах, этот сопляк; он видит, как он пристально вглядывается в губы девушки, губы, которые дрожат вопреки ее воле, бесконтрольные, не подвластные контролю! Он, верно, был возбужден!» [18, с. 20].*

Такія паводзіны героя можна патлумачыць з пункту гледжання псіхааналітычнай канцэпцыі як працяг незадаволенасці яго патрэбаў у сям’і, спробу Ёзэфа такім чынам кампенсавць нястачу любові бацькоў. Хлопец хацеў звярнуць на сябе ўвагу, шукаючы тую самую сакральную прыроду кахання, любові, той

элемент, якога яму не хапала ў сям'і. У яго падсвядомым энергія мартыда (энергіі смерці, знішчэння) выразна пераважае над лібіда (энергіі жыцця, сексуальнай энергіі).

Высновы па главе 3

У рамане «Няведанне» М. Кундэра стварыў сваіх герояў з улікам псіхааналітычных канцэпцый З. Фрэйда і К. Г. Юнга. Пры гэтым можна сцвярджаць, што пісьменнік пры напісанні сваіх твораў грунтуецца на аднолькавых псіхатыпах: вобраз Ірэны вельмі нагадвае вобраз Тэрэзы, а вобраз Ёзэфа ў нечым падобны да вобраза Томаша.

1. Ірэна, адна з галоўных гераінь рамана, жывучы з вельмі дэспатычнай і уласніцкай маці без бацькі, не мела магчымасці назіраць за нармальнымі стасункамі ў сям'і. Жанчына не прайшла этап комплексу Электры, таму ідэалізавала вобраз бацькі і шукала ў сваім жыцці партнёраў, якія нагадваюць яго (хутчэй, нейкія стэрыятыповыя рысы бацькі, якія выражаюцца ў архетыпе Анімуса). Пры гэтым Ірэна не была задаволеная сваім жыццём, таму што не адчувала прыналежнасці да яго. Густаў – мужчына, якога яна выбрала, быў толькі спробай кампенсаваць комплекс Электры і супрацьпаставіцца маці, ён не задавальняў патрэбаў лібіда Ірэны. Згодна з псіхааналітычнай канцэпцыяй З. Фрэйда, у бессвядомым Ірэны пераважала энергія мартыда, якая цягнула яе да разбурэння ўсяго, што яна збудавала.

Густаў, партнёр Ірэны, таксама меў своеасаблівыя псіхічныя траўмы. Мужчына быў распешчаны сваёй маці і праз гэта цураўся ўсяго жаночага, таму яго лібіда знаходзілася ў прыгнечаным стане. Згодна з канцэпцыяй К. Г. Юнга, Густаў прыгнятаў праяву архетыпа Анімы, таму жыў у пастаяннай дысгармоніі з самім сабой. Толькі спатканне з маці Ірэны змагло гарманізаваць яго асобу.

2. Гаворачы пра другога галоўнага персанажа рамана – Ёзэфа, – можна сцвярджаць, што, з пункту гледжання канцэпцый З. Фрэйда, у яго псіхіцы яўна прасочваецца перавага энергіі мартыда (энергіі смерці, знішчэння, якую ён вымяшчаў на дзяўчыне, робячы праекцыю адносінаў у сям'і) над лібіда (энергіі жыцця, сексуальнай энергіі). Пакутамі дзяўчыны, да якіх ён любіў даводзіць і іх назіраць, Ёзэф падсвядома спрабаваў замясціць свае, каб не адчуваць сябе нейкім непаўнавартасным індывідам праз узаемаадносіны ў сям'і.

ЗАКЛЮЧЭННЕ

Раманы М. Кундэры «Невыносная лёгкасць быцця» і «Няведанне» належаць да сусветнай класікі, якая не страціла актуальнасці і сёння. Гэтыя творы маюць розны сэнсавы і філасофскі пасыл, таму што былі напісаныя ў розныя творчыя перыяды – «чэшскі» і «французскі». Аднак у кожным з іх закранаецца шмат вечных тэм, якія пісьменнік своеасабліва развіў і паказаў у новай цікавай форме. Раманы М. Кундэры можна разглядаць з розных бакоў і аспектаў, у залежнасці ад таго, што мы хочам у ім убачыць. У сваім даследаванні мы вырашылі знайсці ў творах менавіта псіхааналітычны складнік, асэнсаваць яго ролю ў сюжэце, у характары герояў і іх лёсах.

М. Кундэра змог напісаць такія глыбокія раманы менавіта таму, што разбіраўся ў разнастайных філасофскіх кірунках і праяўляў вялікую зацікаўленасць да псіхааналітычных канцэпцый. Зразумела, што пісьменнік вельмі шчыльна знаёміўся з кнігамі З. Фрэйда, К. Г. Юнга і іншых філосафаў-прадстаўнікоў псіхааналіза, якія ў пэўнай меры вызначылі паводзіны герояў твораў. Пры гэтым пры дапамозе праведзенага намі разбору тэксту мы даказалі, што М. Кундэра сапраўды грунтаваўся на працах вядомых філосафаў і шукаў у іх крыніцу натхнення.

Так, гаворачы пра раманы «Невыносная лёгкасць быцця», мы можам вылучыць вобраз Томаша, пры апрацаванні якога пісьменнік звярнуўся да прац З. Фрэйда пра структуру бессвядомага (Ід, Эга і Супер-Эга) і выкарыстаў яе ў апісанні псіхічных працэсаў. Так, вобраз дзіцяці, які прыходзіць героям ў галаву не раз, можа сведчыць пра незадаволенасць рашэннямі Томаша самага глыбіннага пласта псіхікі – Іда, якое асацыюецца з дзіцём. Томаш у момант псіхічнага ўсхвалявання адчувае пэўныя псіхасаматычныя болі страніка, якія таксама выклікае Ід. Мудрагелістыя перапляценні перажыванняў спрыяюць пераасэнсаванню асноўных канцэптаў, якія сабе ўсталяваў персанаж (а менавіта стаўлення да жанчын, да Тэрэзы і яго імкнення здраджваць). Нарцыс паводле сваёй сутнасці, Томаш змог вырашыць унутраны канфлікт і дасягнуць пад канец жыцця гармоніі з сабою, у чым яму дапамаглі пакуты Тэрэзы (яны акуралі і былі стымулам да пераасэнсавання).

Другая важная асоба ў рамане – Тэрэза – таксама вызначаецца сваімі дзіцячымі траўмамі. У яе вобразе М. Кундэра ўвасобіў багацце псіхааналітычных дамінантаў. Тэрэза паказваецца ў рамане як вечная пакутніца, якая на працягу ўсяго свайго жыцця з Томашам не адчувае сябе шчаслівай і стараецца прыціснуць сваю негатыўную энергію мартыда. У дзяцінстве і маладосці гераіня не магла разлічваць на любоў маці, а бацькі ў яе не было, таму яна, не прайшоўшы свой комплекс

Электры, ідэалізавала яго вобраз і чакала ў сваім будучым партнёры менавіта яго рысы. Бесцырымонная маці пакінула ў псіхіцы Тэрэзы толькі непрыняцце сябе – свайго цялеснага складніка і нармальных праяваў лібіда. Аднак свет не яе фантазіі, таму Томаш аказаўся не заменай бацькі, а жывым чалавекам са сваімі траўмамі і пачуццямі. Ён адкрыта здраджваў Тэрэзу, прытым гераіня не магла адысці ад яго і пагаджалася з яго паводзінамі. Прыгнятанне сваіх пакутаў выражалася ў шматлікіх снах гераіні, якія мы таксама разгледзелі з пункту гледжання канцэпцый К. Г. Юнга (архетыпы Анімуса, Анімы, вобраз Харона) і З. Фрэйда (сімвалы, напрыклад, матыль з вачыма ці заяц), а таксама ў псіхасаматычным імкненні ўпасці – праяве энергіі мартыда, якая перапаўняе яе душу. Аднак пад канец жыцця Томаш з Тэрэзай здабывае паразуменні і гармонію ў душы, што таксама адлюстроўваецца ў апошнім сне.

Вобраз Сабіны ў творы М. Кундэры таксама ўвабраў у сябе элементы псіхааналізу – энергіі мартыда і лібіда, якія знаходзяцца ў пастаянным змаганні. Гэты дысбаланс энергій, паводле З. Фрэйда, можна разглядаць як крыніцу яе цягі да мастацтва, і, адпаведна, як механізм сублимацыі. Сабініна дзіцячая траўма узнікла, калі бацька забараняў ёй займацца тым, што ёй цікава. Непрыняцце ж бацькі перайшло ў непрыняцце кіча, які ўспрымаецца гераіняй як шырма над сапраўднымі пачуццямі, тое, што робяць на паказ і тое, што навязваюць. Але, як бы гераіня не хацела, той самы кіч з’яўляецца часткай асобы кожнага чалавека. Выходзіць, што Сабіна не можа прыняць сябе і вечна шукае той незамяняльны складнік, які насамрэч знаходзіцца ў яе ўнутры.

Узаемаадносіны з Францам былі загадка асуджаныя на пагібель, таму што яны былі занадта розныя. Франц па-іншаму разумеў знакавыя для Сабіны рэчы, а яго знаходжанне ў адносінах з ёй ў бацькоўскай пазіцыі падсвядома ўспрымалася Сабінай і ідэнтыфікавала яго з сваім бацькам.

Нарэшце, чацвёрты герой рамана М. Кундэры – Франц, – падобна як усе астатнія персанажы, таксама вызначаецца наяўнасцю пэўных дзіцячых траўм, якія адбіваюцца на яго паводзінах і стасунках з іншымі людзьмі. Так, рана страціўшы бацьку, Франц пераняў яго ролю ў сям’і, таму ў адносінах з Марыяй-Клод, Сабінай і яго новай дзяўчынай праяўляе бацькоўскую пазіцыю. Маці ў дзяцінстве героя адна старалася забяспечыць сям’ю і працавала дзеля яго дабрабыту, таму вобраз маці, якую нельга крыўдзіць і якая *ахвяруе* сваё жыццё, за што трэба быць ёй удзячным, перанёсся на партнёра. Марыя-Клод паабяцала скончыць жыццё самагубствам пры разрыве з Францам, што ён успрыняў як пацверджанне свайго комплексу, як *ахвяру*.

Але вечна не можна было працягваць існаванне без кахання, таму герой знайшоў сабе палюбоўніцу. Праз рознасць успрыняння свету і свае дзіцячыя траўмы, якія выключалі бацькоўскую пазіцыю, Франц не змог быць з ёй разам. Адначасова ён парваў з жонкай, што ў купе абрынула яго фантазійныя канцэпты і прымусіла пераасэнсаваць стаўленне да жанчын. Цяпер герой вырашыў быць супрацьлегласцю сябе, таму што так бы было добра Сабіне (у сапраўднасць Франц, звычайна, зразумеў, што ўсе праблемы правакаваў яго комплекс маці, аднак бессвядомае адмовілася гэта прымаць і сканструявала гісторыю пра Сабіну). Непатрэбнае геройства, якое з'яўлялася вынікам невырашанага ўнутранага канфлікта, прывяло Франца да смерці.

Характэрна, што большасць сноў у рамане належыць менавіта да Тэрэзы (а таксама некалькі сніць Томаш); яны ж з'яўляюцца важным інструментам для апісання яе характару і ўзаемадзеяння з мужам. Такая дыспрапорцыя можа тлумачыцца асаблівасцямі экзістэнцыі Тэрэзы і яе стасункаў з Томашам: гераіня вечна страдае і прыгнятае свае эмоцыі, таму адзіная форма, у якой яна можна выказаць усе яе пачуцці, гэта снабчання. Томаш жа цалкам свабодны. Ён можа ўсё праявіць словамі, таму што пакутуе не ён, а яна; адпаведна, паказ сноў толькі дапаўняе яго і без гэтага поўны вобраз.

Варта таксама адзначыць, што герояў можна аб'яднаць інтэгральна, закранаючы розныя аспекты. Так, Томаш і Сабіна прадстаўляюць лёгкасць быцця (бо яны не імкнуцца да стварэння партнёрскіх стасункаў, у адрозненні ад іх партнёраў), а Тэрэза і Франц – цяжкасць. З іншага ж боку Томаш, як і Франц, знаходзіцца ў пазіцыі бацькі, якому патрэбнае «дзіцё», а Тэрэза і Сабіна з'яўляюцца супрацьлегласцямі – першая адчувае нястачу бацькі і шукае яго ў сваім партнёры, другая ж, наадварот, бяжыць ад успамінаў пра бацьку і ненавідзіць яго.

У другім разгледаным намі рамане – «Няведанне» – можна заўважыць нечым падобныя да тых, што мы бычым у «Невыноснай лёгкасці быцця», рысы характару і псіхічных траўмы персанажаў. Пісьменнік выбірае для апісання пэўныя жаночыя і мужчынскія псіхатыпы, якія сапраўды аб'ектыўна абумоўленыя псіхааналітычнымі канцэпцыямі.

Гаворачы пра вобраз Ірэны, можна адзначыць, што М. Кундэра ўвасобіў у ёй шэраг псіхааналітычных дамінантаў. Ірэна паказваецца ў рамане як няшчасная жанчына, якая, хоць і не бачылася са сваёй маці больш за дваццаць год, не сфармавалася цалкам як асоба, застаючыся залежнай ад маці і яе траўм. У дзяцінстве і маладосці гераіня не магла разлічваць на любоў маці, а бацькі ў яе не было, таму яна, не прайшоўшы свой комплекс Электры, напэўна, ідэалізавала яго вобраз і чакала ў сваім будучым партнёры тыпова, архітыпічна бацькоўскія рысы

(напрыклад, старэйшы за яе ўзрост, дабрату Густава). Калі разглядаць гэты аспект з пункту гледжання псіхааналітычных канцэпцый К. Г. Юнга, Ірэна з'яўляецца ўвасабленнем архетыпа Дзіцяці, які, як вынікае з вызначэння, патрабуе ў мужчыне архетыпу Бацькі ў якасці абаронцы. Гераіня, не бачучы ў жыцці свайго біялагічнага бацькі, мела даволі абстрактныя ўяўленні пра яго сутнасць, таму ідэалізавала дадзены архетып і ўвабрала ў яго рысы-антыподы маці.

Густаў, які паводзіў сябе не вельмі актыўна, што было абумоўлена ўласнымі дзіцячымі траўмамі, не задавальняў унутраных патрэбаў Ірэны (перш за ўсё, патрэбаў энергіі лібіда), што вылілася ў перавагу мартыда ў падсвядомым гераіні і разбурэнне сямейнага жыцця праз здраду.

Густава ў сваю чаргу можна назваць траўмаваным, распешчаным сваёй маці чалавекам, які праз такую залішнюю турботу набыў непрыязь да праяваў жаночага. Яго энергія лібіда знаходзілася ў прыгнечаным стане. У сувязі з гэтым можна сцвярджаць, што, беручы пад увагу канцэпцыі К. Г. Юнга, герой прыгнятаў праявы архетыпа Анімы, якая адпавядае за жаночы пачатак ў мужчынскай псіхіцы, а таму жыве ў пастаяннай дысгармоніі з самім сабой. Толькі сустрэча з маці Ірэны і пачатак з ёй рамантычных адносін змаглі сапраўды гарманізаваць яго асобу, магчыма, адрэфлексаваць адносіны з уласнай маці.

Вобраз маці Ірэны, хоць сам з'яўляецца другасным, дазваляе засяродзіцца на акалічнасцях дзяцінства Ірэны, фарміравання яе як асобы, зразумець глыбіню і крыніцы траўм галоўнай гераіні. Маці паказана аўтарам як траўмаваная, нарцысічная жанчына, якая, кіруючыся ўласнай падсвядомай патрэбай дамінавання, каторая, пэўна, вынікае з недаацэньвання яе ўласнымі бацькамі, праз усё свядомае жыццё Ірэны паводзіла сябе вельмі халодна і кпіла з яе. Тое ж самае яна рабіла са сваім першым мужам.

Другім галоўным героям вылучанага рамана з'яўляецца Ёзэф. Прыгнечаны жаданнем сваіх бацькоў вырашыць за яго яго лёс, бачучы пры гэтым больш ласкавая стаўленне да старэйшага брата, Ёзэф адчуваў сябе непаўнаважнай асобай (комплекс непаўнаважнасці), таму меў асалоду ад цягнення і душэўнага болю іншых людзей (у прыватнасці сваёй дзяўчыны). У гэтым выражаўся механізм замяшчэння. Пры гэтым, пасталеўшы, яго падсвядомае не жадала прымаць гэтага боку яго псіхікі, таму заблакавала ўспаміны з дзяўчынай, пакінуўшы толькі дрэнныя моманты ў якасці кары за кепскія ўчынкі ў мінулым. Гэта можна разглядаць у якасці самабічавання, якое скончылася толькі пасля эміграцыі з Чэхіі разам з аддаленнем фактараў, якія прыводзілі да дадзенай рэакцыі (асобы бацькоў, старэйшы брат).

Пры гэтым М. Кундэра надае даволі шмат увагі тэме эмігранцтва, звяртаючыся да агульнапрынятага архетыпа Вандроўніка (Выгнанніка), адлюстраваннем якога ў літаратурнай і міфалагічнай традыцыі з'яўляецца Адысей. Увасабленнем гэтага архетыпа можна назваць як Ірэну, так і Ёзэфа, якія адчулі феномен эмігранцтва на ўласным досведзе. З гэтым архетыпам пісьменнік звязвае і агульныя калектыўныя перажыванні (між іншым, сны), якія адчувалі ўсе эмігранты разам.

Такім чынам, можна сцвярджаць, што кожны з герояў дэталёва прадуманы і апісаны ў некалькіх пластах. Гэта дазваляе паглядаць на іх як на рэальных людзей са сваімі траўмамі і пранікнучца іх перажываннямі. Пры гэтым сітуацыі, апісаныя ў рамане, могуць паслужыць выдатным прыкладам тыповых траўмаў, веды пра якія будуць карысныя пры будаванні сапраўдных адносін у рэальных жыццёвых абставінах.

Можна сцвярджаць, што псіхааналіз паўплываў на мастацкую сістэму твораў М. Кундэры, у тым ліку вылучаных намі раманаў «Невыносная лёгкасць быцця» і «Няведанне». Дадзены ўплыў закрануў не толькі вобразны (канкрэтныя вобразы і характарыстыкі герояў), але і ідэйна-тэматычны пласт (той ідэйны складнік, без якога не магчымае поўнае зразуменне тэматыкі раманаў). Пісьменнік вельмі трапна падбірае і раскрывае асаблівасці характару і псіхікі сваіх герояў (траўмы, комплексы), уплятаючы іх у канву сюжэта. Пры гэтым відаць, што ён – аматар пэўных псіхатыпаў: параўноўваючы вобразы герояў «Няведання» з «Невыноснай лёгкасцю быцця», можна адзначыць, што патэрны паводзін пэўных персанажаў вельмі падобны.

СПІС ВЫКАРЫСТАНЫХ КРЫНІЦ

1. Благовещенский, Н. А. Расчленение Кафки. Статьи по прикладному психоанализу / Н. А. Благовещенский. – Москва: Гуманитарная Академия, 2010. – 224 с.
2. Большой психологический словарь / Под ред. Б. Мещерякова, В. Зинченко. – Москва: ОЛМА-Пресс, 2003. – 666 с. : ил.
3. Васильева, И. Б. Литературные сновидения с когнитивной точки зрения / И. Б. Васильева [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/literaturnye-snovideniya-s-kognitivnoy-tochkizreniya/viewer> – Дата звароту: 13.03.2025.
4. Волошинов, В. Н. Фрейдизм / В. Н. Волошинов. – Москва: Лабиринт, 1993. – 122 с.
5. Вострыкава, А. У. Жыццяпіс Мілана Кундэры / А. У. Вострыкава // Крыніца. – 1998. – № 10. – С. 51-55
6. Вострыкава, А. У. Паэтыка раманаў Мілана Кундэры / А. У. Вострыкава. – Мінск: БДУ, 1998. – С. 67-69
7. Вострыкава, А. У. Філасофія ў раманах Мілана Кундэры / А. У. Вострыкава // Весці НАН Беларусі. Серыя гуманітарных навук. – 1999. – № 1. – С. 108-112
8. Вострыкава, А. У. Чэшская літаратура другой паловы ХХ стагоддзя. Вучэбна-метадычны дапаможнік / А. У. Вострыкава. – Мінск: БДУ, 2012. – 103 с.
9. Вострыкава, А. У. Сучасная інтэрпрэтацыя міфа пра Адысея ў раманах Мілана Кундэры «Няведанне» / А. У. Вострыкава // Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі. Зборнік навуковых артыкулаў. Выпуск 16. – Мінск: РІВШ, 2022. – С. 120-126.
10. Горелов, И. Н. Основы психолингвистики : учеб. пособие / И. Н. Горелов, К. Ф. Седов. – Москва: Лабиринт, 2001. – 304 с.
11. Гуляев, Е. Л. Роль фрейдистских идей в современной культуре / Е. Л. Гуляев // Молодой ученый. – 2018. – №50 (236). – С. 396–399.
12. Зарубина, Н. Д. Текст: лингвистический и методический аспекты / Н. Д. Зарубина. – Москва: Рус. яз., 1981. – 113 с.
13. Зборовская, Н. Психоанализ и литературоведение / Н. Зборовская. – Киев: Академиздат, 2003. – 392 с.
14. Зелинский, С. Психологический анализ личности и творчества Франца Кафки / С. Зелинский [Электронный ресурс]. – URL: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/zelinskij-analiz-kafki/kafka-pod-vlastyu-sverh.htm>. – Дата звароту: 27.04.2025.

15. Кон, И. С. В поисках себя. Личность и ее самосознание / И. С. Кон. – Москва: Политиздат, 1984. – 195 с.
16. Краткий психологический словарь / Под общ. ред. А. В. Петровского, М. Г. Ярошевского ; сост. Л. А. Карпенко. – 2-е изд., расш., испр. и доп. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. – 505 с.
17. Крысин, Л. П. Толковый словарь иностранных слов / Л. П. Крысин. – Москва: Русский язык, 1998. – 846 с.
18. Кундера, М. Неведение / М. Кундера. – Москва: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2022. – 224 с.
19. Кундера, М. Невыносимая легкость бытия / М. Кундера. – Санкт-Петербург: Азбука–классика, 2009. – 256 с.
20. Лукин, В. А. Художественный текст: Основы лингвист. теории и элементы анализа: учебник / В. А. Лукин. – Москва: Ось-89, 1999. – 189 с. : ил.
21. Марк, М., Пирсон, К. Герой и бунтарь. Создание бренда с помощью архетипов / пер. с англ. под ред. В. Домнина, А. Сухенко. – Санкт-Петербург: Питер, 2005. – 336 с.
22. Мосс, Р. Тайная история сновидений. Значение снов в различных культурах и жизни известных личностей / Р. Мосс [Электронны рэсурс]. – URL: <https://salik.biz/upload/000/u1/2269/secret-history-m.pdf>. – Дата звароту: 01.04.2025.
23. Общая психотерапия: рук. для врачей / В. Т. Кондрашенко, Д. И. Донской, С. А. Игумнов. – 4-е изд., перераб. и доп. – Минск: Выш. шк., 1999. – 524 с.
24. Панченко, А. А. Сон и сновидение в традиционных религиозных практиках / Сны и сновидения в народной культуре. Мифологический, религиозно-мистический и культурно-психологический аспект / А. А. Панченко // Сост. О.Б. Христофорова. Отв. ред. С.Ю. Неклюдов. (Серия «Традиция, текст, фольклор»). М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2001. – 382 с.
25. Смирнов, И.П. Психодиахροнологика: Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней / И. П. Смирнов. – Москва: Новое литературное обозрение, 1994. – 352 с.
26. Теория психологических архетипов по Юнгу [Электронны рэсурс]. – URL: <https://hug.ru/blog/psikhologicheskie-arkhetipy-po-yungu/>. – Дата звароту: 18.04.2024.
27. Тюпа, В. И. Пограничные состояния в литературном нарративе / В. И. Тюпа // Вестник РГГУ. – 2019. – С. 10–18. [Электронны рэсурс]. – URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2637243>. – Дата звароту: 15.04.2025.
28. Фрейд, З. Достоевский и отцеубийство // З. Фрейд. – Москва: «Наука», 1995. – С. 285–291.

29. Фрейд, З. Анализ фобии пятилетнего мальчика / З. Фрейд // Санкт-Петербург: Питер, 2002. – С. 38-112.
30. Фрейд, З. Введение в психоанализ / З. Фрейд. – Санкт-Петербург: АСТ, 2019. – 544 с.
31. Фрейд, З. Толкование сновидений / З. Фрейд. – Санкт-Петербург: Азбука, 2016. – 512 с.
32. Фрейд, З. Я и Оно / З. Фрейд. – Санкт-Петербург: Азбука–классика, 2022. – 288 с.
33. Фрейд, З. Лекции по введению в психоанализ и Новый цикл / З. Фрейд // Под общей редакцией М. Б. Аграчевой, А. М. Боковой, Е. С. Калмыковой. Перевод на русский язык М. В. Вульфа, Н. А. Алмаева. – Москва: ООО «Фирма СТД», 2006. – 192 с.
34. Фромм, Э. Бегство от свободы. Человек для себя / Э. Фромм; пер. с англ. – Москва: АСТ: АСТ МОСКВА, 2006. – 571 с.
35. Фурс, В. Н. Архетип // Всемирная энциклопедия: Философия XX век / гл. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов. М. : АСТ ; Минск: Харвест : Современный литератор, 2002. – С. 50–51.
36. Шевченко, Н. И. Психоанализ как основа методологии изучения литературы / Н. И. Шевченко // Молодой ученый. – 2015. – № 3 (83). – С. 995–998
37. Шерлаимова, С. А. Милан Кундера и его романная философия / С. А. Шерлаимова. – Москва: Индрик, 2014. – 272 с.
38. Юнг, К. Г. Архетип и символ / К. Г. Юнг. – Москва: Канон+, 2022. – 336 с.
39. Юнг, К. Г. Архетипы и коллективное бессознательное / К. Г. Юнг. – Санкт-Петербург: АСТ, 2020. – 224 с.
40. Юнг, К. Г. Божественный ребенок : Аналитическая психология и воспитание / К. Г. Юнг. Москва: Олимп: ООО «Издательство АСТ-ЛТД», 1997 – 249 с.
41. Юнг, К. Г. Нераскрытая самость / К. Г. Юнг. – Санкт-Петербург: АСТ, 2021. – 256 с.
42. Яровенко, С. А. Формирование «Я»-концепции как аспект аутомифологизации личности / С. А. Яровенко // Вестник Красноярского государственного университета. Гуманитарные науки. – 2006. – № 6. – С. 33–37.
43. Birnbach, M. Neo–Freudian Social Philosophy / M. Birnbach. – Stanford: Stanford University Press, 1961. – 283 с.
44. Černák, R. Sen v románech Milana Kundery / R. Černák. – Brno: Masarykova univerzita, 2013. – 56 с.
45. Chvatík, K. Svět romanů Milana Kundery / K. Chvatík. – Brno: Atlantis, 2008. – 200 с.

46. Fořt, B., Kundráč J., Kylvoušek P. Milan Kundera aneb Co zmůže literatura? Soubor statí o díle Milana Kundery / B. Fořt, J. Kundráč, P. Kylvoušek. – Brno: Host, 2012. – 316 c.
47. Hoznauer, M. Milan Kundera / M. Hoznauer. – Praha: Komenium, 1991. – 57 c.
48. Jones, E. The life and work of Sigmund Freud / E. Jones. – New York: Basic Books, 1961. – 670 c.
49. Kosková, H. Milan Kundera / H. Kosková. – Praha: H&H, 1998. – 189 c.
50. Kundera, M. Nesnesitelná lehkost bytí / M. Kundera. – Brno: Atlantis, 2015. – 344 c.
51. Mravlja, K. Milan Kundera: med izvirnikom in prevodom / K. Mravlja. – Ljubljana: Univerza v Ljubljani, 2015. – 43 c.
52. Neničková, V. Sen jako literární prostředek v latinsky psané umělecké literatuře / V. Neničková. – Brno, Masarykova univerzita, 2007. – 54 c.
53. Salmon, Ch. Jsem posedlý číslem sedm: Interview s Milanem Kunderou / Ch. Salmon. – Olomouc: Votobia, 1996. – 106 c.

Мастацкі пераклад з чэшскай мовы на беларускую фрагмента рамана «Невыносная лёгкасць быцця» М. Кундэры

Лёгкасць і цяжкасць

1. Ідэя пра вечнае вяртанне мае ў сабе нешта таёмнае. Ёю Ніцшэ збянтэжыў большасць філосафаў: падумайце толькі, што ўсё, што мы аднойчы перажылі, некалі паўторыцца, і гэтае паўтарэнне будзе паўтарацца без канца! Што азначае гэтая вар’яцкая гіпотэза?

Міф пра вечнае вяртанне гаворыць *per negationem*, што жыццё, каторае знікае раз і назаўсёды і ніколі не вернецца, падобнае на цень. Гэтае жыццё не мае ніякай цяжкасці, яно мёртвае ад нараджэння, і нават калі яно было страшным, прыгожым ці узнёслым, уся гэта жудасць, ўзнёсласць ці краса не маюць сэнсу. Мы маем успрымаць яго ныйначай, як вайну паміж дзвюма афрыканскімі дзяржавамі ў чатырнаццатым стагоддзі, якая нічога не змяніла ў свеце, нягледзячы на тое, што ў ёй загінула ў невыносных муках трыста тысяч чорных.

Ці змянілася б нешта ў вайне дзвюх афрыканскіх дзяржаў з чатырнаццатага стагоддзя, калі б яна паўтаралася бясконца?

Анягож: яна сталася б пастаянным, непарушным элементам рэчаіснасці, і яе глупства было б неадпрэчнае.

Калі б Францускай рэвалюцыі наканавана было б паўтарацца без канца, іхная гісторыяграфія значна меней ганарылася б Рабесп’ерам. Бо калі мы гаворым пра тое, што не вернецца, крывавыя гады абарочваюцца ў словы, тэорыі, дыскусіі, і, стаючыся лягчэйшымі за пух, не ўзбуджаюць страху. Ёсць велізарная розніца паміж Рабесп’ерам, каторы толькі аднойчы з’явіўся ў гісторыі, і Рабесп’ерам, каторы б вечна вяртаўся, каб зрубаць галовы французам.

Вось жа, ідэя вечнага вяртання азначае спецыфічную перспектыву, з каторай справы выглядаюць зусім іначай, як мы іх бачым звычайна: яны паказваюцца без змякчальнага фактару сваёй хуткаплыннасці. Гэткі змякчальны фактар замінае нам вынесці які-колечы вырок. Як жа можна асудзіць тое, што міне? Золак гібелі асвятляе чарамі настальгіі ўсё навокал – нават гільятыну.

Нядаўна я злавіў сябе на неверагодным пачуцці: гартаючы кнігу пра Гітлера, мяне расчулілі некаторыя фатаграфіі, яны напамнілі мне гады дзяцінства. Яно прыпала на вайну, некаторыя з маіх родзічаў загінулі ў гітлераўскіх канцлагерах;

але што значыць іх смерць у параўнанні да факта, што фотаздымкі Гітлера напамнілі мне страчаны час у маім жыцці, час, які ніколі не вернецца?

Гэтае прымірэнне з Гітлерам выяўляе глыбокае маральнае вычварэнне нашага света, заснаванага ў сваёй істоце на тым, што вяртання не існуе – усё, бадай, загадзя даравана, і, мусіць, цынічна дазволена.

2. Калі б кожная секунда нашага жыцця паўтаралася бясконца, мы былі б прыкаваныя да вечнасці, як Хрыстос да крыжа. Падумаць пра гэта страшна. У свеце вечнага вяртання на кожным жэсце ляжыць цяжар невыноснай адказнасці. З тае прычыны Ніцшэ называў ідэю вечнага вяртання найцяжэйшай ношай (das schwerste Gewichf).

Калі вечнае вяртанне – гэта найцяжэйшая ноша, то нашае жыццё праяўляецца на яго фоне цудоўнай лёгкасцю. Але ці сапраўды цяжкасць жахлівая, а лёгкасць – цудоўная? Найцяжэйшая ноша валіць нас, прыціскае да зямлі, і мы падаем пад яе вагой. Але ў любоснай пазіі ўсіх часоў жанчына прагне быць прыціснутай цяжарам мужчынскага цела. Найцяжэйшая ноша – гэта, бадай, і вобраз найбольш інтэнсіўнага напаўнення жыцця. Чым цяжэйшая ноша, тым бліжэйшае нашае жыццё да зямлі, тым яно больш рэальнае і праўдзівае.

Наадварот жа, абсалютная адсутнасць цяжару робіць чалавека лягчэйшым за паветра, ён узлятае, аддаляецца ад зямлі, ад зямнога быцця, становіцца напалову рэальным, і тады ягоныя рухі такія ж свабодныя, як і бессэнсоўныя.

Дык вось жа што мы павінны выбраць? Цяжкасць ці лёгкасць? Гэтым пытаннем задаваўся Парменід за шэсць вякоў да нараджэння Ісуса Хрыста. Ён бачыў свет падзеленым на пары процілегласцяў: святло – цемра, далікатнасць – грубасць, цеплыня – холад, быццё – небыццё.

Адзін полюс быў станоўчы (святло, далікатнасць, цеплыня, быццё), а другі – адмоўны. Такі падзел на станоўчае і адмоўнае можа здацца нам простым падзіяччы. Калі б не адзін прыклад: цяжкасць ці лёгкасць?

Парменід адказаў: лёгкасць – станоўчая, а цяжкасць – адмоўная. Ці яго была праўда? Вось гэта пытанне. Адно можна сказаць пэўна: процілегласць «цяжкасць – лёгкасць» – самая таемная і мнагазначная з усіх параў.

3. Я шмат год думаў пра Томаша. Але толькі ў святле гэтых разваг я ўбачыў яго ясна. Бачу, як ён стаіць ля вакна і глядзіць паўз двор на сцяну супраціўнага дому. Ён не ведае, што рабіць.

Упершыню з Тэрэзай ён сустрэўся тры тыдні таму ў адным з невялікіх чэшскіх мястэчак. Яны былі разам бадай ці гадзіну. Яна правяла яго на станцыю і пачакала, як ён сядзе ў цягнік. Праз дзесяць дзён яна прыехала да яго ў Прагу. У той жа дзень

яны кахаліся. Ноччу ў яе паднялася тэмпература, і яна тыдзень пралажала ў ягонай кватэры хворая на грып.

Тады ён адчуў бязмернае каханне да гэтай бадай жа незнаёмай дзяўчыны; яму здалося, што гэта было дзіця, каторае нехта паклаў у прасмоленным кашы і пусціў ракою, каб Томаш вылавіў яго на бераг свайго ложка.

Яна прабыла ў яго тыдзень, пакуль не акрыяла, а пасля зноўку паехала ў сваё мястэчка за дзвесце кіламетраў ад Прагі. Вось тады й надышла тая хвіліна, пра каторую я казаў і каторая здаецца мне ключом ад ягонага жыцця: ён стаіць ля вакна, глядзіць паўз двор на сцяну супраціўнага дому і разважае:

Ці мае запрасіць яе назаўсёды ў Прагу? Ён баіцца гэткай адказнасці. Калі б ён цяпер яе запрасіў, яна б прыехала і прапанавала яму ўсё сваё жыццё.

Ці мо мае не напамінаць ёй пра сябе? Гэта б значыла, што Тэрэза і далей застанецца афіцыянткай у рэстаране пэўнага глухога мястэчка, а ён яе ніколі больш не ўбачыць.

Хоча, каб яна прыехала да яго, ці не хоча?

Ён узіраўся паўз двор на супраціўныя сцены і шукаў адказ.

Ён зноў і зноў успамінаў, як яна ляжала на ягонай канапе. Яна не была падобная ні на кога з яго ранейшага жыцця. Яна не была ані палюбоўніцай, ані жонкай. Яна была дзіцём, якое ён выцягнуў з прасмоленага кошыка і паклаў на бераг ложка. Яна заснула. Ён прысеў каля Тэрэзы. Яе тэмпературнае дыханне пачасцілася і пачуўся слабенькі стогн. Ён прытуліўся сваім тварам да яе і прашаптаў ёй ка сну сучасальныя словы. Крыху пазней ён заўважыў, што яе дыханне супакоілася, а твар прыпадняўся да ягонага. Ён чуў з яе рота далікатны водар гарачкі і ўдыхаў яго, нібыта хацеў напоўніцца інтымнасцю яе цела. У гэты момант ён уявіў, што яна ў яго ўжо шмат год і што яна памірае. Тады ж ён раптам адчуў, што напэўна не перажыў бы яе смерці: лёг бы побач і захацеў бы памерці разам з ёю. Уражаны гэтым вобразам, ён уціснуўся тварам у падушку каля яе галавы і доўга так ляжаў.

Цяпер жа ён стаіць ля вакна і прыпамінае сабе гэтыя хвіліны. Што гэта можа быць яшчэ, апрача кахання, якое вось так паведамляе пра сябе?

Але ці было гэта каханне? Адчуванне, што ён хоча памерці побач з ёю, было выразным перабольшаннем: усё-такі ён бачыў яе другі раз у жыцці! Ці не была гэта істэрыя чалавека, каторы ў глыбіні душы ўсведамляе сваю няздольнасць кахаць, і таму пачынае прыкідацца? Пры гэтым ягоная падсвядомасць такая маладушная, што абрала сабе на ролю ў гэтай камедыі няшчасную афіцыянтку з глухога мястэчка, у каторай бадай жа не было ніякага шанца, каб ўвайсці ў ягонае жыццё.

Ён глядзеў у вакно на брудныя сцены і ўсведамляў сабе, што не ведае, было гэта каханне ці істэрыя.

Яму было прыкра, што ў сітуацыі, у каторай праўдзівы мужчына павінен бы быў зараз жа дзейнічаць, ён хістаецца, тым самым пазбаўляючы найпрыгажэйшыя хвіліны свайго жыцця (ён стаяў на каленах перад яе ложкам і яму здавалася, што ён не вынесе яе смерці) сэнсу.

Ён злаваўся на сябе, а потым яму прыйшла ў галаву думка, што гэта досыць натуральна – не ведаць, чаго ён хоча.

Чалавек ніколі не можа ведаць, чаго ён мае хацець, бо пражывае ён толькі адно жыццё і не можа яго ніяк параўнаць з папярэднімі жыццямі ці паправіць наступныя.

Лепей быць з Тэрэзаю ці застацца аднаму?

Няма ніякай магчымасці спраўдзіць, якая задума лепшая, бо не існуе ніякага параўнання. Чалавек пражывае ўсё першы раз і не рыхтуючыся.

Гэта падобна на тое, як актор граў бы сваю ролю ў спектаклі без рэпетыцыі. Але чаго варта жыццё, калі першая яго рэпетыцыя – гэта і ёсць само жыццё? Таму жыццё заўсёды падобнае на эскіз.

Але нават «эскіз» нельга назваць дакладным вызначэннем, бо эскіз – гэта заўсёды замалёўка нечага, рыхтаванне да карціны, а эскіз, каторы завецца нашым жыццём, – гэта эскіз без карціны, эскіз таго, чаго не будзе.

«Einmal ist keinmal», – паўтарае сабе Томаш нямецкую прыказку. Тое, што станецца раз, нібыта ніколі не сталася. Калі чалавек мае права пражыць толькі адзін раз, гэта значыць, што ён і не жыве ўвогуле.

Спіс публікацый аўтара дыпломнай работы

1. Шадруноў А. А. «Вобраз Томаша ў рамане «Невыносная лёгкасць быцця» М. Кундэры праз призму псіхааналітычных канцэпцый З. Фрэйда і К. Г. Юнга» / А. А. Шадруноў // 80-ая навуковая канферэнцыя студэнтаў і аспірантаў БГУ: матэрыялы конф., Мінск, 10–20 сакавіта 2023 г. В 3 ч. Ч. 3 / Беларус. гос. ун-т ; редкол.: А. В. Блохін (гл. ред.) [і др.]. – Мінск : БГУ, 2023. – С. 263-266.