



Ivanas Megela – filologijos (habil.) mokslų daktaras, profesorius, Kijevo Taraso Ševčenkos nacionalinio universiteto (Ukraina) Filologijos instituto Užsienio literatūros katedros vedėjas.

Moksliniai interesai: literatūros teorija, antikos literatūra, europinis literatūros kontekstas.

El. paštas: imegela@ukr.net

Ivan Megela: PhD habil., Professor, Head of Foreign Literature Department of Institute of Philology, Taras Shevchenko National University of Kyiv (Ukraine).

Research interests: theory of literature, ancient (antique) literature, european literary context.

E-mail: imegela@ukr.net

Иван Мегела

Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко

МАСКАРАД СКРЫТЫХ ЖЕЛАНИЙ. ПСИХОАНАЛИЗ «TRAUMNOVELLE» АРТУРА ШНИЦЛЕРА

Анотација

Straipsnyje pateikiama Artūro Šniclerio „Sapnų novelės“ psichoanalizė. A. Šnicleris yra Vienos modernio atstovas, aiškinantis sudėtingas psichinio gyvenimo formas remdamasis neįsisąmonintais instinktais, lytiniu potraukiu. Analizėje atsiskleidžia kūrinio veiksmo pobūdis, svyruojantis tarp sapno ir tikrovės, sąmonės ir pašmonės; per veikėjų „vizijas“ struktūriškai primenančias sapnus, išryškėja veikėjų išgyvenimų raiškos specifika. Analizuojama Albertinos elgesio motyvacijos struktūra, kuri apibrėžiama „pirmykščiu potraukiu“, taip pat jos psichikos veikla, kuriai įtakos turi „pasitenkinimo principas“. O Fridolino elgesys ir psichinė veikla yra veikiami „tikrovės principo“. Nagrinėjamas kaukės kaip virsmo į „kažką“, anonimiškumo siekio per individualumo praradimą (Fridolino dalyvavimas sadomazochistinėje orgijoje slaptos bendrijos viloje) simbolio motyvas, taip pat vyro nuotykiu tikrovėje opozicija – Albertinos sapnas, apnuoginantis frustraciją ir malonumą, patirtą nuo ištekėjusios moters keršto už priskirtą jai patarnavimo vyrui vaidmenį. Kūrinio psichoanalizė leidžia daryti išvadą, kad menas, kaip ir sapnas, gali laikinai panaikinti socialinio vaidmens ir sąmonės cenzūros apribojimus.

PAGRINDINIAI ŽODŽIAI: psichoanalizė, Vienos modernas, sąmonė, pašmonė, elgesio motyvacijos struktūra, kaukė, simbolis, frustracija, malonumas, socialinis vaidmuo, sąmonės cenzūra.

Abstract

The article provides with psychoanalysis of the story titled *Traumnovelle (Rhapsody: A Dream Novel, also known as Dream Story)*, written by Arthur Schnitzler, representative of the Viennese modernist style, that decodes intricate forms of mental life from unconscious instincts, libido. The reader is exposed to the characters' affection, that of the therapist Fridolin and his wife Albertina, who play each other up with immodest confessions about their erotic affection. The article uncovers the action mode of the story, which is on the verge between dream and reality, consciousness and unconsciousness, peculiarities of feelings exposure through the characters' imagination, structurally similar to a dream, is reviewed as well. The article examines the motivational structure of Albertina's behavior, determined by "primary affection", activity of her psychics, regulated by "satisfaction principle", and that of Fridolin, based on "reality principle", where functional activity is coherent with human needs and external reality conditions. The article investigates the motive of a mask as a symbol of transformation, acquisition of anonymity by losing individuality (Fridolin's participation in a sado-masochistic orgy at villa of secret society) and as an opposition to the husband real-life adventure – Albertina's dream, revealing frustration and pleasure from a married woman's revenge for the imposed role of serving her husband. It is concluded that the art, as well as a dream, makes it possible to get released for some period of time from a social role and a consciousness censorship.

KEY WORDS: psychoanalysis, Viennese modern style, dream, reality, consciousness, sub-consciousness, satisfaction principle, reality principle, behavior motivational structure, mask, symbol, frustration, pleasure, social role, consciousness censorship.

doi:<http://dx.doi.org/10.15181/rh.v23i0.1799>

Артур Шницлер – известный австрийский писатель, драматург, прозаик. Окончил медицинский факультет Венского университета, на протяжении нескольких лет практиковал как психоаналитик. Был знаком с З. Фрейдом и его психоаналитическими концепциями, печатал научные статьи по таким вопросам, как история, гипноз, сексopatология. Фридрих Гакер назвал Фрейда и Шницлера «Диоскурами души». По его мнению, оба выражают одно и то же, один из них (Фрейд) «естественно-научно точный», другой (Шницлер) «поэтически символический» (Nacker 1982, 36). Их общий девиз – «человека нужно раскрыть, чтобы ему можно было помочь» (Nacker 1982, 44). Такая демаскировка происходит у двух авторов путем толкования снов, что способствует формированию сознания, преодолению определенных подсознательных психических процессов.

Как писатель Шницлер сформировался в рамках влиятельного на рубеже XIX–XX вв. течения венского модернизма, мастерски передавал гедоническую и одновременно упадническую атмосферу эле-

гантного декаданса в Вене. Его произведениям присущ утонченный психологизм и эротизм, в них звучат постромантические мотивы неделимости реальности и иллюзии, преобразования действительности с помощью эстетической игры. Шницлер искусно анализирует внутренний мир своих героев; в диалогах его пьес подтекст часто важнее того, что произносится вслух.

Содержание повести «Лейтенант Густль» (1901), которая принесла Шницлеру славу искусного писателя, составляет поток сознания молодого офицера, который переживает причиненную ему боль; в этой повести Шницлер во многом превзошел повествовательную манеру «потока сознания», которую Дж. Джойс использовал впоследствии в своем романе «Улисс».

Интерес Шницлера к психологическому анализу и переоценке культурных ценностей, критическое отношение к культуре вместе с изяществом личных литературных вкусов сделали его творчество зеркалом венского общества первых трех десятилетий XX в. Первая мировая война, распад империй, экономический кризис нарушили привычный ход жизни и поставили перед людьми вопрос о том, каким будет мир и как жить дальше. Привычные ценности неожиданно потеряли свою значимость, многое становилось относительным. Как писал Хосе Ортега-и-Гассет, спасение человечества на руинах религии и неизбежного релятивизма можно ожидать только от поэзии и музыки (Ортега-и-Гассет 1994, 269).

В такие периоды релятивизма сохраняет свою значимость все то, что связано с повседневной жизнью. В этом плане не теряют свои силы природные инстинкты и, возможно, по этой причине приобретают иногда большее значение, чем при устойчивой и стабильной жизни. Не вызывает удивления, что в подобной атмосфере в художественную практику активно стал входить психоанализ, объясняющий наиболее сложные формы психической жизни, исходя из неосознаваемых инстинктов, главным образом по половому влечению. Фашистские газеты называли Шницлера «еврейским декадентом», а его произведения считали безделушками, «построенными на эротических эффектах».

Одним из самых известных произведений А. Шницлера является повесть «Traumnovelle» («Новелла сна»), вышедшая в свет 1926 году,

над которой писатель работал с 1921 года. Ею восхищался, в частности, Томас Манн. Наше внимание к этому произведению обусловлено прежде всего тем, что оно предоставляет благодарный материал для психоанализа: толкование колебаний между сексуальным влечением и цензурой сознания, расхождением между сознательным и бессознательным, мужской и женской природой. Собственно, это возможно первая попытка в истории литературы художественного воплощения фрейдистской теории.

Действие произведения происходит в Вене в «ничейный период» – накануне Первой мировой войны и в двадцатые годы после распада Австро-Венгерской монархии. Атмосфера произведения типична для эпохи конца XIX в. *fin de siècle* – ощущение скорого конца всего того, к чему привыкли, и неизбежность чего-то нового, скорее всего, зловещего, ужасного. (Первая мировая война и серия европейских революций, распад империй вполне оправдали эти ожидания).

Сюжет построен на игре сновидения. Писатель наделяет своих героев умением видеть многозначные, странные греховные сны в стиле изысканного венского модерна. Действие постоянно колеблется на грани между сном и явью, сознательным и бессознательным. Прослеживаются переживания персонажей в картинах их «видений», структурно подобных сну, обозначаемых в лингвистике термином «ониризм» (Бидюк 2008, 158), «онейротопика» – литературных сновидений как совокупности художественных средств (Теперик 2007, 51–52). Особый интерес вызывает третья, нижняя стадия яви – расслабленное воображение, крайним пределом которого является переход ко сну на фоне внутреннего созерцания, когда человек еще не спит, но уже отстранен от внешнего мира и нацелен на себя (Вейн 1979, 20). В сновидении невероятные образы и переживания воспринимаются как естественные, и границы возможного раздвигаются (Ротенберг 1994, 149, 152).

В «Новелле сна» находит выражение хрупкость интимных отношений, которые из-за их чрезмерной регламентированности и институциональности закреплены в традиционном браке, лишены внутренней стабильности. В добропорядочной бюргерской жизни 35-ти летнего успешного венского врача Фридолин и его жены Альбертины, их шестилетней дочери, появляются первые признаки разногласия. Что же

вывело из равновесия такие, на первый взгляд, гармоничные отношения супругов? Если не первопричиной, то все же толчком к этому стал откровенный обмен впечатлениями от пафосной вечеринки, на которой они побывали вчера вечером. Перед тем, как каждый из партнеров будет рассказывать о своих впечатлениях и эмоциях от бала-маскарада, исходя из своей субъективной перспективы, рассказчик дает почувствовать отдельными намеками, что же грозит их браку.

На маскараде масок, сразу у входа, Фридолина взяли под руку с «многообещающей любезностью» две женщины, одетые в красные костюмы домино, а за Альбиной стал ухлестывать какой-то иностранец. Соответствующее начало эмоционально возбуждает и настраивает на игривость, раскованность, поддерживается общей атмосферой веселья, которая царит, как правило, на бал-маскараде. Многообещающая интродукция, однако, не получает реального воплощения, поскольку домино куда-то быстро исчезают, а иностранец не вызывает особой симпатии у Альбертины. Итак, Фридолин и Альбертина возвращаются к «банальной игре масок», и, отбросив привычный этикет, общаются в такой манере, «словно они только что познакомились», разыгрывая комедию галантности, опротивления, искушения.

Театральное представление, а также кокетство, разыгрываемое ими на балу, завершается дома страстной любовью, горячей радостью, которую они уже давно не испытывали в своих отношениях. Но пережитое удовольствие как раз и не свидетельствует о том, что они действительно счастливы в своем браке. Видимость гармонии отношений развенчивается подчеркиванием рассказчика того факта, что так происходило «редко» и это было «уже давно», когда они «так горячо» радовались друг другу.

Сохраняя игривое настроение, занимаясь «разбором полетов», Фридолин и Альбертина продолжают игру, разыгрывая друг друга своими откровенными признаниями, стремясь разбудить эротическое влечение с помощью акцентирования недвусмысленных намеков, которые делали им на этой вечеринке. Но то, что им казалось игрой, неожиданно раскрывает глубину их отношений, выталкивая на поверхность скрытые чувства.

Итак, читатель с самого начала попадает в пространство между сном и явью, где он и оставляет своих героев (последний абзац по-

вести звучит так: «Они лежали молча, возможно, в легкой дремоте, близкие друг другу ...» (Шницлер 2003, 174), где возникают ведущие голоса. Сам текст «Траумновелле» является таким голосом: он словно записан на кассету и его невозможно читать быстрее, чем со скоростью произнесения. Здесь сон притворяется явью, а явь – сном. Вот почему читателю кажется, что Фридолин вот-вот проснется от ужаса, а Альбертина, наоборот, пересказав свой сон, захочет прикрыть им всю правду. Оказавшись персонажами жестокой комедии масок, Фридолин и Альбертина видят так называемый «сон во сне».

Сновидения в данном тексте являются в определенной степени тексто-и сюжетотворческим средством, поскольку сам дискурс строится на бинарном противопоставлении сновидения-реальности или яви-сна (Руднев 1995, 87). Сновидение здесь является «семиотическим окном» или «зеркалом» (по Ю. Лотману) (Лотман 2004), что помогает получать информацию, недоступную для сознания при обычных условиях, благодаря чему каждый видит в сновидении отражение своего мира и своего языка (Стукаленко 2008, 159). Сновидения в тексте – это информационно свободный «текст ради текста» (Лотман 2004, 95), а также сложный семиотический клубок, плавающий в семиотическом пространстве (Лотман 2004, 97). Человек у Шницлера беспомощно ищет нить Ариадны в лабиринте сна, он не может контролировать действия, вмешиваться в собственный сон, поскольку, как считает К. Г. Юнг, сновидения являются способом контакта сознательного и бессознательного (Юнг 2005, 33). Они служат средством раскрытия внутреннего мира персонажей, неуловимых психических состояний, предлагая читателю самому искать ответ.

Альбертина и Фридолин, стремясь воплотить пропущенное, попадают в эротическую сказку, в которой желание – только вымысел, только мнимое. И что же – мнимая измена оказывается настолько сильнее реальной, что она разогревает воздух до страстного крещендо, которое дарит нам несравнимую радость и страх от предчувствия чего-то удивительного.

Невинный разговор о вечеринке повлек за собой разговор о скрытых, подсознательных желаниях, обострив латентный конфликт в отношениях между супругами. Колебания между эротическими желаниями и моральной сдержанностью приводят супругов к искрен-

нему признанию: «Они говорили о тех таинственных сферах, куда их, возможно, и не тянуло, но куда может занести, хотя бы во сне, непостижимое дыхание судьбы» (Шницлер 2003, 113). Стремление к эротическому воплощению становится опасным, сон-желание превращается в кошмарный сон. При этом они знали оба, что «вчера дыхание приключения, свободы и опасности коснулось их впервые» (Шницлер 2003, 113).

Выясняется, что Альбертина мысленно уже изменяла своему мужу. Она признается Фридолину, что их брак чуть было на распался в прошлом году. Когда они отдыхали летом в Дании, она переживала такое сильное эротическое влечение к незнакомому офицеру, который сидел за соседним столиком, что была готова ради него бросить мужа, дочь, отказаться от стабильного будущего. В ответ на признание жены Фридолин рассказывает свою историю: прогуливаясь по пляжу, он неожиданно увидел юную обнаженную девушку, тело которой очаровало его. Только неожиданный отъезд офицера не позволил Альбертине отправиться за ним, а эротическое возбуждение, которое почувствовал Фридолин, имело место в последний день их пребывания на курорте, поэтому волшебной русалки он больше не видел.

Несмотря на сходство переживаний, психическое состояние супругов значительно отличается друг от друга. Безоговорочной решимости женщины покинуть своего мужа, разорвать гармоничный брак, отказаться от стабильного упорядоченного будущего, противопоставлена нерешительность и боязнь в поведении Фридолина. Он отвернулся от девушки: «И не из уважения, покорности или какого рыцарского чувства, а потому, что почувствовал в ее взгляде что-то не похожее на все пережитое до сих пор» (Шницлер 2003, 116). Ему показалось, что он вот-вот потеряет обладание над собой. В отличие от жены, которая была готова безоговорочно отдаться своим сексуальным фантазиям, его охватывает боязнь перед «обмороком» от одной мысли о том, что он не сможет владеть собой.

Поведение Фридолина напомнило Альбертине их помолвку, что повлекло за собой артикуляцию ее обиды: «Все же я виновата в том, что осталась девственницей до свадьбы» (Шницлер 2003, 117). Ее очень удивило то, что Фридолин в день помолвки послушался не зова

плоти, а моральных предписаний. Она восприняла его поведение как предчувствие того, что в супружеской жизни ей придется подчиняться традиционным нормам морали: «Если бы он сказал одно только слово – но, конечно, настоящее слово, – я вышла бы к нему на лужайку, гуляла бы с ним и пошла бы с ним туда, куда бы он только захотел. Возможно, мы пошли бы в лес или, еще лучше, поплыли бы на лодке по озеру, и он получил бы от меня этой ночью все, чего бы только захотел» (Шницлер 2003, 117).

Если исходить из внутренних стимулов, обуславливающих мотивационную структуру поведения Альбертины, то следует говорить о «первичном влечении», что составляет ядро бессознательного, то есть деятельность ее психики автоматически регулируется «принципом удовольствия», а то, что не приносит удовольствия, блокирует все другие варианты для психических актов.

Эротическое желание девушки осталось неудовлетворенным. Ее надежды на то, что Фридолин соблазнит ее и докажет ей немедленно, что он на самом деле любит ее, и, таким образом, получит от нее безоговорочное согласие, не оправдались. Он не сказал этого слова. Он просто взял отсрочку, подавив свое желание и сохранив традиционность в интимных отношениях. Красноречивое молчание Альбертины скрыло то, что она имеет свой взгляд на эту проблему: «Эх, если бы вы только знали» (Шницлер 2003, 116) – тусклое признание, вырвавшееся из глубины ее души, словно предвещало, что при всех случаях она захочет наверстать упущенное мужем.

В ответ на ее тогдашнее разочарование обиженный Фридолин говорит: «А если бы в этот вечер, – спросил он, – под твоим окном случайно остановился бы другой молодой человек, если бы он сказал тебе настоящее слово, если бы, например, это был ...» (Шницлер 2003, 117). Альбертина шокирует мужа, преуспевающего врача-терапевта, своими признаниями, рассказом о смелых сексуальных фантазиях. Если бы Фридолин был психоаналитиком, то он непременно написал бы об этом научную статью в «Венский медицинский альманах». Но он терапевт, и ничего, кроме ревности, признания жены у него не вызывают (Мирошкин 2006).

Переживания Фридолина, которые он испытывает вне брака, должны стать решающим испытанием для проверки прочности их

брачных уз. Теперь он думает, что вернуться к жене сможет только тогда, когда их брак, заключенный, по его мнению, случайно, получит прочное обоснование, и он сможет отплатить жене таким же образом. Фридолин стремится доказать супруге, что теперь он полностью соответствует ее ожиданиям. Теперь он и сам ориентируется на тот образ мужчины, который в представлении Альбертины всегда найдет способ сказать «верное слово».

В красноречивой сцене, когда они в кульминационный момент спора лежали рядом в постели, Фридолину казалось, что «между ними меч», и ему известно, что именно провело эту границу между ними: «это было то единственное слово». Он осознает высокую цену того слова, которое не сумел сказать тогда Альбертине на Вертерзее. Это характеризует его как мужчину, который все же надеется вырваться из тисков лицемерной морали и социальных норм буржуазного общества. Альбертина, по его мнению, не сможет принадлежать ему до тех пор, пока он не унизит ее с какой-то другой женщиной. Такой эмоциональный вариант нарушения супружеской верности казался Фридолину, как это ни странно, единственной гарантией восстановления гармоничных отношений с женой, поскольку только подобные отчаянные поступки могли бы реабилитировать его мужественность в ее глазах. Мотив решимости его попыток, направленных на достижение поставленной цели, является сквозным в повести.

На следующий день, за что бы Фридолин не брался, перед его глазами постоянно возникала картина, как жена изменяет ему. Пребывание в непривычной для себя ситуации Фридолин воспринимает в определенной степени как вызов, дающий возможность развеять сомнения в своей нерешительности и мужской слабости.

После разговора с женой для него начинается серия удивительных ирреальных встреч, поиск женщины, с которой он мог бы «отплатить» Альбертине: сначала идет на ночной вызов к пациенту, который умер, так и не дождавшись его прихода, где заводит разговор с влюбленной в него Марианной у кровати ее умершего отца, однако боязнь святотатства сдерживает Фридолина от решительного шага овладеть ею; возвращаясь домой, стремясь избавиться от гнетущих мыслей, он как-то незаметно скатывается в пучину странных и неприятных событий с мистическим подтекстом. Так ввязывается в историю с

проституткой Мицци, но в последний момент испугался того, что «может заразиться дурной болезнью», и, словно оправдываясь за свою нерешительность, целует ей руку, как какой-то барышне; то после неудачной попытки «согрешить» оказывается в ночном увеселительном заведении, где его разогревает своими рассказами о изысканных наслаждениях однокурсник Нахтигаль, подрабатывающий игрой на пианино. Нахтигаль шепотом называет ему пароль тайного общества («Дания»), на вилле которого происходят безудержные оргии.

Подталкиваемый желанием познать неизведанное наслаждение, Фридолин подается в лавку по прокату масок для бала-маскарада, где флиртует с сексапильной юной дочерью владельца, одетую под Пьеретту, а затем отправляется на поиски таинственной виллы (Kim 2007). Если опираться на психоанализ, то это является свидетельством проявления «принципа реальности», то есть организующего начала, функциональная деятельность которого согласуется уже не только с потребностями человека, но и с условиями внешней реальности. «Принцип реальности» выступает определенным противодействием «принципа удовольствия», что вносит некоторые коррективы в ход психических процессов. Поэтому Фридолин неоднократно оказывается на грани измены, от которой в самый ответственный момент его словно отводит чья-то рука. В психологической эволюции персонажа вполне очевидно прослеживается действие «принципа удовольствия» и «принципа реальности», которые то взаимодействуют, то вытесняют друг друга. Фридолин признает силу «принципа реальности», но пытается победить реальность и реализовать «принцип удовольствия». В таком состоянии он попадает на великосветскую оргию, что едва не стоило ему жизни.

В эстетическом пространстве тайного общества, куда герой в конце концов попадает, половые отношения церемониально ритуализованные. Доступ к этому пространству возможен только в духовном одеянии, которым «Сверх-Я» демонстрирует своеобразный отказ от инстинктивности. При регрессии от состояния вытесненной сублимации культурного человека к первоначальному состоянию оргастичной инстинктивности, духовная одежда (монашеская ряса у мужчин и наряды монахинь у женщин) постепенно приходит в ходе процесса церемониального ритуала. Остаются только маски на лице женщин,

обеспечивающие им анонимность, и строгие черные костюмы кавалеров у мужчин.

Мотив маски имеет особое значение для понимания произведения. Маска выступает символом превращения в «нечто», полна глубокой тайны и стыда, ведь «ничто», что меняется и становится «еще чем-то», сохраняет одновременно вещь такой, какой она была до этого, то есть непременно следует из двойственности и двусмысленности. В соответствии с этим, преобразование должно быть скрыто от точки зрения и, конечно, скрыто под маской. «Скрытое же ведет к превращению: это помогает «потому что является тем, чем хотелось бы быть»: следовательно, в маске заложен магический характер преобразования» (Келот 1994, 311).

В выборе маски для маскарада Фридолин останавливается на монашеской рясе и шляпе пилигрима. Понимание человека как пилигрима, а жизни – как паломничества, является общим для многих народов и традиций, поскольку оно соответствует большому мифу о небесном происхождении человека, о его «падении» и надежде на возвращение в небесное царство, потому что все это делает его чем-то вроде странника в течение пребывания на земле и накладывает отпечаток быстротечности на каждый шаг. Человек покидает место, из которого следует, и возвращается к нему – выход и возвращение (*exitus* и *reditus*). Именно соответствующая точка зрения на жизнь предоставляет паломничеству его специфическую значимость: «Данная идея близка к идее лабиринта: отбыть в паломничество означает понять природу лабиринта и продвинуться к овладению им как средством достижения «Центра» (мироздания)» (Келот 1994, 396).

Итак, до конца своих ночных приключений Фридолин, одетый в монаха-пилигрима, попадает на корпоративный праздник масок, где становится свидетелем садомазохистской оргии с голыми женщинами, лица которых скрыты за масками. В понимании Шницлера маски подчеркивают в голых женщинах их индивидуальность. (Swales, Schnitzler 1971). С другой стороны, по мнению отдельных исследователей, за символом маски скрывается также потеря индивидуальности, приобретение анонимности за счет потери индивидуальности, когда вместо лица имеем маску, вместо одежды типизированный наряд домино, монахинь, монахов, кавалеров (Krotkoff 1972).

Наслаждения от коллективной оргии, в которой мужчины, одетые в монашеские рясы, прикрывающие их суровые костюмы кавалеров, изнывая от похоти, стремятся к коллективному совокуплению с голыми женщинами, выстроились на танец, – является своеобразной аберрацией бытовых отношений. Потеря анонимности воспринимается участниками ритуального действия как нечто более позорное, нежели «телесное обнажение». Любовь в привычном понимании индивидуальных отношений двух партнеров здесь не разрешена. Наслаждение получается от садомазохистской переменной игры эротического влечения и сдерживания (Perlmann 1987).

Фридолин не посвящен в подобные правила, его поведение сразу вызывает подозрение, за ним начинают следить. Когда же выясняется, что кроме пароля для входа на виллу существует еще один, внутренний пароль, который ежедневно меняется, Фридолину угрожает реальная опасность. Его спасает только заступничество очаровательной незнакомки (как позднее выяснилось, – княгини – прим. И. Мегелы), с которой он собирался танцевать и под маской которой, как ему казалось, скрывалось лицо его жены. Так и остается до конца непонятным, хотел ли писатель подать эту сцену, как произошедшую в реальной действительности, либо как имевшую место во сне главного героя, требующего определенного толкования.

События на вилле могут прочитываться сначала как проекция подсознательного Фридолина, поскольку многое из того, что происходит, тесно связано с предыдущими эпизодами и воспринимается главным героем словно какое-то сновидение. Например, пароль при входе («Дания») возвращает его к первой сцене супружеского кризиса; незнакомка на вилле ассоциируется с Альбертиной, а ее жертвенное покровительство корреспондирует с отказом Фридолина от совокупления с проституткой Мицци; маскарадность сценария на вилле напоминает лавку Гибисера для проката масок и т. п. Многочисленные косвенные намеки свидетельствуют о том, что Фридолин словно сползает в свое подсознательное (карета, которая везла его на виллу, «катилась вниз, словно в пропасть»). Встреча Фридолином женщины, которая совершает то, что не решалась сделать Альбертина, то есть безоговорочно проявляет готовность пожертвовать собой ради него, является отражением внутренних желаний героя.

Таким образом, рассказчик раскрывает разницу между тем Фридолином, каким он есть на самом деле, и тем образом, который он сам себе создает. С одной стороны, Фридолин заворочен прелестями очаровательной незнакомки и не хочет расставаться с ней, хотя он и осознает, что это угрожает его жизни; а с другой, – его подсознательное полностью подчинено строгим правилам общественного поведения. Несмотря на предостережения незнакомки, он пытается защитить оскорбленную честь в соответствии с существующими нормами, то есть вызвать на поединок ее обидчиков, что полностью соответствует рыцарскому духу. Хотя в итоге он и сам испугался, что его могут разоблачить: ему показалось, что он оказался голым среди одетых. Маска нормы, социально закрепленная роль удерживают субъекта в определенных рамках, придают ему ощущение стабильности, что на самом деле лишь прикрывает внутреннюю аморфность индивидуума.

Тайное общество на вилле в противовес внешнему обществу представляет собой закрытую корпорацию. Если обычная бюргерская жизнь протекает днем, при свете, то тайное общество проживает ее ночью, когда на улице темно. Эта контрастность коррелируется репрезентативной одеждой персонажей: белый врачебный халат в повседневной жизни и черная ряса, черный костюм, маска в тайном обществе. С одной стороны, во внутреннем пространстве виллы царит эксплицитная темнота, а с другой, – под конец церемониала неожиданно вспыхивает свет, но не обычный, а «ослепительно яркий».

Второй релевантный критерий – одежда. Женщины, правда, полностью голые, но до этого они были одеты как монашки, одежда которых максимально прикрывает женское тело. Таким образом, разнужданной сексуальности противостоит аскеза и крайнее проявление асексуальности. Здесь все основано на контрасте между низом и верхом, темным и светлым, голым / оргастичным и одетым / аскетичным.

В тайном обществе существуют свои нормы сексуального поведения, система правил и сложных «обычаев», главным признаком которых является полная деперсонафикация. Нарушение норм и правил регулируется не с выяснением отношений через дуэль, как в буржуазном обществе, а в коллективном ритуале жертвы. Здесь не существует индивидуального подхода к каждому отдельному случаю, здесь

признается только один приговор: жизнь или смерть. Экстремная агрессивность, коллективный ритуал – это, как известно, признаки архаических, доцивилизационных обществ.

Тем временем жене Фридолина также снятся сны с оттенком неприличия, в которых она – то ли в порыве душевного раскаяния, то ли желая спровоцировать конфликт, – признается мужу. Но Альбертина совсем иначе, нежели Фридолин, переживает во сне безудержную коллективную оргию. Ее сон обнажает фрустрацию и наслаждение от мести супружеской женщины, которой отведена роль прислуживания мужчине, в то время, как он забывает о ее физиологических потребностях (Rey 1968).

Сон Альбертины начинается со сцены прибытия жениха (Фридолин приплывает на галере с рабами), что напоминает сказочный мотив завоевания сердца принцессы волшебным рыцарем. Этот эпизод встроено в повесть как сказочный мотив из «Тысячи и одной ночи», которую читает его дочь в начале произведения. В сновидении Альбертины галера функционирует как аффект прожитого дня, а весь восточный мотив выступает как символ чего-то таинственного и непознанного. Завершается ее сон камерой пыток.

Пока главная героиня наслаждается в объятиях другого мужчины, Фридолина захватывают воины (воплощение силы) и духовные лица (мораль). За него заступает юная девушка, которую Альбертина отождествляет с девушкой из датского побережья, приобретающей во сне образ княгини, предлагающей Фридолину помилование при условии, если он согласится стать ее любовником. Однако главный герой не соглашается на выдвинутое условие, сохраняя верность жене, чем вызывает ее издевательский смех.

В реализации своего желания принести страдания своему избраннику Альбертина меняет роли властелина и жертвы. Она не препятствует пыткам Фридолина, беспристрастно наблюдая за тем, как его распинают на кресте. В состоянии сновидения Альбертина является частью мощного потока жизни, ведь она может только во сне освободиться от цензуры сознания, снять ограничения внешнего мира и дать волю накопленной агрессии против Фридолина (Blauhut 1966).

Стремление обнаруживать утечку любви и ненависти означает для Шницлера нечто большее, чем освещение проблем частной, интим-

ной жизни человека. В его произведении имеет место структурирование архетипов экзистенции, отображаемое еще в мифах западноевропейской культуры. Таким образом, в садомазохистскую оргию тайного масонского общества вплетаются элементы психопатологического поведения с христианской идеей мученического страдания. «Распятие Фридолина на кресте, которое Альбертина видит во сне, в то время, когда она отдается нескольким партнерам, познавая неизвестное до сих пор наслаждение, переводит дихотомию реализации эгоистического желания наслаждения и альтруистического отказа от инстинктов в мистическую картину» (Blauhut 1966, 118).

Сон Альбертины отмечен признаками архаичности, жестокостью и экстремным отклонением от нормы, находящийся в оппозиционном отношении к реальным приключениям Фридолина. Если в приключении Фридолина мужской коллектив выступает как властная инстанция, то во сне Альбертины такой властью является женский индивидуализм; если Фридолин в реальной ситуации, несмотря на нарушение норм поведения, избегает наказания, то во сне Альбертины он должен, несмотря на свою невиновность, понести максимальное наказание. Если в реальной ситуации незнакомка обречена на жертвенную смерть ради Фридолина, то во сне Альбертины он вынужден сам страдать. Как отмечает Роберт Блаугут, «Здесь Шницлер широко использует архетипы анимуса и анимы. Маска для Фридолина и является его анима, распятый мужчина – анимус для Альбертины» (Wolfgang 1996). Сон и реальное приключение структурированы таким образом изоморфно (Гудкова 2006).

На первый взгляд, сон Альбертины демонстрирует несовместимость «Оно» с законностью, цензурой «Сверх-Я». Подсознательное Альбертины, как кажется, полностью поглощено инстинктивным желанием наслаждения и жадной власти. Движимая первоначальным влечением, Альбертина не только изменяет Фридолину во сне, она высмеивает кроме этого его супружескую верность. Ее издевательский смех, как кажется, выражает диaboлическую радость от триумфа наслаждения и ощущения власти над жертвенностью. Но что особенно важно, контакт между Альбертиной и Фридолином никогда не прекращается. Даже в любовном опьянении она не теряет Фридолина из вида. Все, что происходит с ней во сне, приобретает значение толь-

ко во взаимосвязи с Фридолином; более того, ее жестокость требует его в качестве беспомощной жертвы. Даже тогда, когда ее первоначальное чувство любви превращается в чувство ненависти, в конце сна она все же теснее связана с Фридолином, нежели в начале произведения, когда их отношения напоминали райскую идиллию. Шницлер в данном случае близок к Ницше и зрелому Фрейдю, отстаивая мнение, что за иллюзорной противоположностью чувств (вообще за любой противоположностью), скрывается более глубокая связь. Любовное чувство включает в себя и ненависть полов, которая является скрытой причиной настоящего эротического единения.

Во сне Альбертины Фридолин является ее полной противоположностью. В то время, когда Альбертина, наслаждаясь экстазом похоти, проявляет жестокое отношение к своему мужу, Фридолин не вздрогнув веками, стойко выдерживает бичевания. Более того, он демонстрирует стойкость и остается предельно верным садомазохистской Альбертине. Она воспринимает его самоотдачу как нечто само собой разумеющееся и вопреки логике делает его объектом своих садомазохистских инстинктов. Высшая стадия отдачи – самопожертвование, смерть на кресте. Таким образом, фигура Фридолина приобретает мистическое содержание. Бичевание Фридолина невольно вызывает в памяти ассоциации со страстями Христовыми.

Здесь сталкиваются два составляющих принципа поведения человека, кажущиеся совершенно несовместимыми, – эгоизм и альтруизм, самоутверждение и самоотречение. Но вот что примечательно: обе репрезентативные фигуры в этом сне исходят из одной души, проживающей сновидение. Как садизм прекрасной незнакомки, так и мазохизм Фридолина имеют свои соответствия в подсознательном Альбертины, которая находится в состоянии сна. Она не только главный исполнитель этой удивительной игры, происходящей в ее душе, она и автор, и поэтесса, и дирижёр этой игры. Она является в более глубоком понимании эгоистичным «Я» – во сне» и альтруистическим «Ты» – во сне»; сама проявляет насилие, и сама же страдает от него: является одновременно палачом и жертвой. Ее сон – это своеобразная игра с отдельными ролями, которые только воплощают некоторые признаки ее сущности. При этом свое лучшее «Я» она проецирует во сне на своего мужа, поскольку он представляет стремление к добру

в ее подсознательном, которое является не менее важным, чем проявление «принципа удовольствия». В глубине души Альбертины, как показывает мастер психоанализа Шницлер, живет не только шопенгауэровская воля к власти, не только фрейдовское либидо, не только жадность зверя, но и чистая человечность.

Указанные противоположности, однако, не находят примирения в этом сне. Более того, Альбертине грозит опасность сломаться от этого конфликта. Ее истерический хохот, который должен был бы, на первый взгляд, выражать триумф зла «Я» над хорошим «Ты», в действительности указывает на опасность раздвоения сознания. Альбертина в состоянии сна разрывается между сенсуализмом своего «Я» – во сне», отдающемся любовному опьянению, и спиритуализмом своего «Ты» – во сне», страдающем от участи распятия на кресте. Поэтому вполне символична картина, когда обе фигуры этого сна пролетают одна мимо другой и плавают в воздухе.

Понятно, какую бурную реакцию вызывает у Фридолина рассказ жены о ее удивительном сне. Наутро он решает пройти по следам своих вчерашних мистериальных приключений, чтобы найти прекрасную незнакомку, заступившуюся за него прошлой ночью. Умерла ли она от чрезмерной дозы морфия, либо стала жертвой неизвестного убийцы, этот вопрос остается невыясненным. Вернувшись домой, Фридолин может рассказать жене, что же происходило с ним прошлой ночью. После произошедшего они снова стали близкими «почти как во сне». Фридолин, признавая силу «принципа реальности», пытается все-таки победить реальность и реализовать «принцип удовольствия». А его жена наоборот стремится реализовать «принцип удовольствия» и преодолеть реальность.

В тексте повести врач-терапевт и его жена смотрят на мир «широко открытыми глазами». Венские обыватели начала XX в. еще вполне искренне пытаются найти в реальности спасение от непонятных сновидений и сексуальных фантазий. Доверчивые партнеры рассказывают откровенно друг другу о тех искушениях, которые их повсеместно подстерегают. Финал повести остается открытым: простит ли Альбертина своему мужу его ночные похождения, что скажет Фридолин о фрейдистских снах Альбертины? В конечном итоге «выясняется, что все это было придумано с одной целью – заставить супругов осознать

хрупкость человеческих отношений, значение подсознательного» и безусловную важность брачных уз (Гудкова 2006). В конце концов, почему бы нет?! Хотя уже во времена Шницлера и Фрейда многим казалось, что институт брака исчерпал себя, что консервативные отношения «муж-жена» закончились вместе с XIX веком (вспомнить хотя бы толстовскую «Крейцерову сонату»). Но тогда семейные отношения выжили. Возможно, не в последнюю очередь именно благодаря им человечество сумело пройти через испытания XX в. Но в реальной действительности к институту брака накопилось еще большее количество вопросов, нежели 100 лет ранее. Вот Николь Кидман и Том Круз, исполнители главных ролей в фильме Стейнли Кубрика «С широко закрытыми глазами», снятого по мотивам «Новеллы сна», после съемок расстались.

Психоанализ помог Шницлеру раскрыть глубокую психологическую проблему личности – о правде подсознательного «Оно», о скрытых сексуальных влечениях, чтобы «усилить «Я», сделать его независимым от «Сверх-Я», распространить его поле восприятия и выстроить организационную структуру, чтобы «Я» могло присваивать себе часть «Оно». Там, где было «Оно», должно стать «Я» (Фрейд 1998, 547). Художественное произведение повествует о том, что в искусстве, как и во сне, можно на некоторый момент снять ограничения определенного статусно-ролевого социального характера и цензуру сознания. «Создается впечатление, что вы узнали больше, чем я ... вам доступно то, что мне с таким трудом приходится выкапывать в людях», – писал Фрейд в одном из писем к А. Шницлеру (Freud 1956, 98–99). С предложенной высокой оценкой трудно не согласиться и сейчас.

Литература

- Бідюк 2008 – О. В. Бідюк. Оніричні мікрообрази у творчості Ліни Костенко: психоаналітична інтерпретація. *Вісник Сумського державного університету. Серія Філологія*, №1, 158–163.
- Вейн 1979 – А. М. Вейн. *Три трети жизни*. Москва: Знание. 143 с.
- Гудкова 2006 – В. Гудкова. *Рецензия на «Траумновеле» Артура Шницлера*. Newsinfo. 14 сентября 2006 г.
- Келот 1994 – Х. Э. Келот. *Словарь символов*. Москва: REFL-book, 311–396.

- Лотман 2004 – Ю. Лотман. *Культура и взрыв*. Семиосфера. Санкт-Петербург: Искусство, 12–14.
- Мирошкин 2006 – А. Мирошкин. *Сны в стиле модерн*. Книжное обозрение. 24 августа 2006 г.
- Ортега-и-Гассет 1994 – Х. Ортега-и-Гассет. Дегуманизация мистецтва. Пер. з ісп. О. Товстенко. В кн.: Ортега-и-Гассет. *Вибрані твори*. Київ: Основи, 238–272.
- Ротенберг 1994 – В. С. Ротенберг. Сновидение как особое состояние сознания. In: *Бессознательное*. Сборник статей, т. 1. Многообразие видения / Вед. ред. Ю. В. Макогоненко (Гуманитарная коллекция). Новочеркасск: Агентство Сагун, 148–158.
- Руднев 1995 – В. Руднев. *Морфология реальности: Исследования по «философии текста»*. Москва: Русское феноменологическое общество. 207 с.
- Стукаленко 2008 – В. Стукаленко. Ассоциативно-смысловое поле концепта сновидение в поэтическом дискурсе (на материале англоязычной поэзии XX–XXI вв.). *Теоретическая и дидактическая филология: Сб. науч. праць*. Спецвыпуск 2. Материалы Всеукр. научно-практ. конфер. «Текст в парадигматическом пространстве современной диагностики». Переяслав-Хмельницкий, 158–166.
- Теперик 2007 – Т. Ф. Теперик. Поэтика «сновидений» и «новый стиль» исторического эпоса: «Фарсалия» Лукана. *Вестник Московского университета*. Сер. 9. Филология, №1, 59–66.
- Фрейд 1998 – З. Фрейд. *Вступ до психоаналізу. Лекції зі вступу до психоаналізу з новими висновками*. Київ: Основи, 547.
- Шницлер 2003 – А. Шницлер. *Повернення Казанови*. Переклад І. Мегели. Чернівці: Молодий буковинець.
- Юнг 2005 – К. Г. Юнг. *Сознательное и бессознательное*. Санкт-Петербург: Психологические технологии, 129–146.
- Blauhut 1966 – R. Blauhut. *Osterreichische Novellistik des 20 Jahrhunderts*. Wien–Stuttgart: Wilhelm Braumuller, 27.
- Freud 1956 – S. Freud. Briefe an Arthur Schnitzler. In: *Neue Rundschau* 66 (1956), 95–106.
- Hacker 1982 – F. Hacker. Im falschen Leben gibt es kein richtiges. *Literatur und Kritik*, H. 163, 162–164.
- Kim 2007 – Hee-Ju Kim. Maskaraden der Lust. In: *Interpretationen Arthur Schnitzler. Dramen und Erzählungen*. Philipp Reclam jun. Stuttgart, 217.
- Krotkoff 1972 – H. Krotkoff. Themen, Motive und Symbole in Arthur Schnitzlers Traumnovelle. In: *Modern Austrian Literature, Journal of International Arthur Schnitzler Research Association* 5 (1972), № 1/2, 86.
- Lukas 1996 – W. Lukas. *Das Selbst und das Fremde. Epochale Lebenskriesen und ihrer Losung im Werk Arthur Schnitzlers*. Munchen: Fink, 42.
- Perlmann 1987 – Michaela L. Perlmann. *Arthur Schnitzler*. Stuttgart: J. B. Metzlersche, Verlagsbuchhandlung, 157–158.
- Rey 1968 – William H. Rey. *Arthur Schnitzler. Die späte Prosa als Gipfel seines Schaffens*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 115–118.
- Swales, Schnitzler 1971 – M. Swales, A. Schnitzler. *A Critical Study*. Oxford: Oxford University Press, 146.

Ivan Megela

PSYCHOANALYSIS IN ARTHUR SCHNITZLER'S NOVELLA *TRAUMNOVELLE*

Summary

Ivan Megela's essay presents the Weltanschauung aspects of Arthur Schnitzler's novel *Traumnovelle* (*Rhapsody: A Dream Novel*, also known as *Dream Story*, a 1926 novella by the Austrian writer Arthur Schnitzler).

Arthur Schnitzler is one of the better known representatives of Vienna modernist writings. Such features of A. Schnitzler's style as refined psychological insights, eroticism and esthetic motifs are treated in depth. *Traumnovelle* provides good material for psychoanalytical analysis; it invites reflections upon the correlation between sexuality and censorship, differences between the consciousness and the subconscious, the male and female natures. A. Schnitzler imbues his protagonists with the ability to see diverse meaningful albeit sinful dreams and reveal the feelings of the novel's characters in the images of their "visions" using the oneirological techniques.

The masked ball creates a subjective ground for revelatory confessions which awake the erotic cravings through focusing upon ambiguous hints that the central characters of the novel (Fridolin and Albertina) are exposed to at a party. These characters find themselves in the roles played out at a cruel masked comedy, in which they begin to visualize "dreams within dreams." Trying to make up for the lost time, they are immersed into the atmosphere of an erotic fairytale. Their earnings are ephemeral and imaginary but this ephemeral world proves to be stronger than the reality.

Marital transgressions of Fridolin are the means of checking the strength of the marital bonds. He finds himself in unreal situations while he is looking for a woman with whom he would be able to "pay back" for her infidelity. In search of novel pleasures he finds himself at a mysterious villa. From the point of view of psychoanalysis it is evidence of the manifestation of the "the principle of reality," of the origin that shapes things and acts as a counterforce against "the pleasure principle." It introduces certain corrections into the development of psychological processes. In

the esthetic space of a secret society the sexual relations are ceremoniously ritualized. Only in the “spiritual” guise one may have an access to this space in which the Superego demonstrates a sort of rejection of the instinctive drives (men and women wear monkish cassocks and habits).

The feast of the masks held by a secret society is analyzed; at the feast Fridolin gets to be a witness of a beginning of a sadomasochistic orgy with naked masked women being present; the masks suggest the women’s individualities on the one hand, and yet, on the other hand, the masks symbolically hide the loss of individuality and provide acquisition of anonymity when we have masks instead of faces, and instead of usual clothes we have typified cassocks and ball dresses. Everything is based upon the contrasts between the top and the bottom, the darkness and the light (Fridolin’s doctor’s white smock and monkish black cassock); nakedness and orgiastic attire and ascetic habit,

Violations of the rules are dealt with not through settling the disputes through fist fights but in a collective ritual of the victim. Albertina, on her part, sees dreams with a touch of indecency when she, on an impulse, confesses hole-heartedly to her husband of her desire to provoke a conflict, She experiences the orgy in a way different from her husband’s. Her dream reveals frustration and pleasure experienced by the married woman who does hardly more than catering to the males’ wishes and fantasies. Wishing to cause Fridolino pain, Alebertina alternates between the roles of master and victim. She dispassionately watches Fridolino being tortured and then crucified.

For A. Schnitzler, a desire to reveal the origins of love and hatred is more than exploring insights into the intimate life of men and women. The novella contains structured existential archetypes, which makes it possible to weave the elements of psychoanalytical behavior into the orgy held at the secret society and with Christian ideas of martyred suffering. Thanks to psychoanalysis, A. Schnitzler has successfully dealt with a profoundly psychological problem about the truth of the subconscious “Id,” about hidden sexual strivings in order to strengthen the “Ego”, to make it independent from the “Superego,” to widen the field of its perception and organize its structure in such a way that the Ego could borrow a part of te “Id.” Instead of Id there should be teEgo.