

УДК 171

Оніщенко О. І.

СТЕФАН ЦВЕЙГ: ПСИХОАНАЛІТИЧНИЙ ПРОЕКТ

Личность и творчество Стефана Цвейга анализируется в контексте психоаналитических идей Зигмунда Фрейда.

Ключевые слова: психоанализ, искусство, художественное творчество, диалог.

Personality and creative work Stefan Zweig are analysed in the context of psychoanalytic ideas of Sigmund Freud.

Key words: psychoanalysis, art, creativeness, dialog.

Актуалізація некласичною естетикою проблеми теоретико-практичного діалогу на теренах мистецтва значно розширює можливості дослідницької роботи щодо вивчення феномена художньої творчості. У свою чергу, це зумовлює необхідність використання потенціалу міжнаукового зв'язку, оскільки паритетне застосування досвіду естетики, етики, психології, мистецтвознавства дозволяє всебічно висвітлити той чи інший аспект зазначеної проблеми.

Виокремлений напрям вивчення художньої творчості вже довів свою теоретичну продуктивність, доставши відповідної наукової апробації. Так, починаючи з другої половини XIX століття і до цього часу, його, зокрема, активно застосовують, аналізуючи специфіку художньої інтерпретації тієї чи іншої філософсько-естетичної ідеї. Проте дослідження діалогу «теоретик (філософ) – практик (митець)», який урешті-решт набув чітко персоніфікованих ознак: О. Конт – Е. Золя, Ф. Ніцше – Р. Вагнер, А. Бергсон – М. Пруст, К. Г. Юнг – Г. Гессе та ін., постійно зумовлює необхідність корегувань та уточнень. Зокрема, це пов'язано з певним підходом, що вже має ознаки формального чи навіть стереотипного характеру. Йдеться про своєрідну схему дослідження, у якій увагу насамперед зосереджують на факті інтересу конкретного митця до теоретичних поглядів конкретного науковця й аналізі досвіду відповідної художньої інтерпретації. Про існування такої ситуації свідчить епістолярна література – щоденники, спогади, автобіографії та ін.

Водночас ми вважаємо за необхідне зробити наголос, що повноцінність і продуктивність дослідження теоретико-практичного діалогу зумовлює принцип «двосторонніх стосунків», коли твори митця, які є художньою модифікацією тієї чи іншої концепції, здобувають відповідної оцінки з боку її автора – вченого-філософа. Проте саме тут і виникають найбільші складності та неузгодженості. Формально ми маємо всі підстави говорити про підвищений інтерес провідних теоретиків XIX–XX століття до феномена творчої особистості (насамперед ідеться про тих митців, хто здобув статус генія), що зумовило навіть ситуацію своєрідного «афористичного дискурсу». Так, Ф. Ніцше проголошує митця «неморальним богом»; А. Бергсон вважає їх (митців) «унікальною категорією людей, здатних проникати в принципи універсальної філософії»; З. Фрейд переконаний, що «в знанні психології поети

залишили далеко позаду... людей прози, бо... вони черпають із таких джерел, які ще не відкрили для науки»; К. Г. Юнг вважає митців «загадковими» й психічно неординарними особистостями, які створюють «психологічні» та «візіонерські» твори. Ми зосередили увагу на цих уже класичних висловах знакових європейських філософів задля наголосу на двох принципових щодо проблеми теоретико-практичного діалогу моментах.

По-перше, наведені висновки свідчать про факт існування зв'язку (діалогу) між митцем і теоретиком – представником гуманітарних наук. Щодо позицій А. Бергсона та З. Фрейда (вони конкретизовані дуже чітко) ідеться про взаємозв'язок митець – філософ та митець – психолог. Щодо висновку К. Г. Юнга – його абстрактність є рефлексією «психіатричних» поглядів ученого на проблему художньої творчості. Думка Ф. Ніцше має найбільш «афористично-епатауючий» вигляд, проте досить легко трансформується в площину академічного дослідження. Варто тільки пригадати одну із засадничих тез німецького філософа, яку він висловив на сторінках роботи «Людське, занадто людське». «Мистецтво піднімає голову, – переконаний Ніцше, – коли занепадає релігія», і розвиває своє міркування в такому положенні: «Воно (мистецтво – О. О.) переймає чимало породжених релігією почуттів і настроїв, зігріває їх у свого серця і стає тепер... більш глибоким, одухотвореним, таким, що здатне передавати натхнений і піднесений настрій, чого воно не могло робити раніше» [1, с. 326]. Водночас сприйняття Ф. Ніцше митця як неморального бога відкриває ще один вимір проблеми теоретико-практичного діалогу, що пов'язаний з питанням «моральних провокацій» у мистецтві, яке зумовлює вихід у сферу етичного, а отже, зумовлює зв'язок «митець – етик».

По-друге, висновки філософів свідчать про їхнє прагнення співвіднести творчість митця з діяльністю науковця – представника конкретної сфери гуманітарного знання. Проте саме тут, на нашу думку, приховується і певне протиріччя, що вимагає окремого коментування. Ідеться про очевидну «абстрактність» позиції дослідників, що не дозволяє чітко персоніфікувати зазначену проблему, адже один митець тяжіє, наприклад, до «морального експериментування», інший – до психологічного, третій – до загального філософування (хоча гіпотетично – всі три аспекти можуть бути задіяні у творчості одного митця).

Водночас слід підкреслити, що деякі науковці усвідомлювали значення стимулюючого потенціалу принципу персоніфікації і для дослідження художньої творчості загалом, і проблеми теоретико-практичного діалогу зокрема. У цьому плані безсумнівно показовою є позиція Ф. Ніцше, висловлена на сторінках дослідження «Казус Вагнер», чи, скажімо, чітко персоніфікований принцип типологізації (розподіл на «невротиків» та «шизофреників»), який запропонував К. Г. Юнг. Проте наведені приклади так само досить важко вважати переконливим доказом існування «другого боку» в теоретико-практичному діалозі, репрезентантом якого виступає вчений, адже творчість митців, імена яких, скажімо, фігурують у контексті відповідних концепцій Ф. Ніцше та К. Г. Юнга, є насамперед приводом чи аргументацією того чи іншого теоретичного положення цих учених. Отже, аналізуючи проблему теоретико-практичного діалогу на теренах мистецтва, досить важко говорити про рівноцінність

цього взаємозв'язку. Тим більш показовими є ті приклади, що дозволяють зафіксувати реальність його існування, а головне – про продуктивність наслідків щодо осмислення цього аспекту проблеми художньої творчості. У цьому плані незаперечну першість має теоретико-практичний діалог З. Фрейд – С. Цвейг, що вже ставав предметом нашого дослідження в статті «З.Фрейд – С. Цвейг: по той бік принципу діалогу» («Мистецтвознавство України», 2006). Проте специфіка взаємозв'язку, що склалася між цими двома особистостями, настільки багатоаспектна і багатопланова, що межі однієї статті виявилися замалими для її висвітлення. Отже, цього разу ми сконцентруємо увагу на проблемі художньої інтерпретації засад психоаналізу З. Фрейда у новелістичній творчості С. Цвейга, що, власне, і дає підстави говорити про створення видатним письменником оригінального психоаналітичного проекту.

Слід зазначити, що специфіка спрямованості орієнтирів С. Цвейга і в його есе, і в біографічних нарисах, і в романах, і, особливо, у новелах була настільки очевидною, що навіть за радянських часів не могла бути проігнорованою, хоча процес корегування й фільтрації відбувався дуже серйозно. Він позначився і на рівні укладання збірок творів письменника (найбільш «шокуючі» з них – біографічний нарис про Ф. М. Достоевського «Смертна мить» та новела «Сум'яття почуттів» після 30-х років не входили до радянських видань та перевидань), і на рівні літературознавчого аналізу. Наприклад, у вступній статті до чотирьохтомного видання творів С. Цвейга (М., «Художня література», 1982 р.) Б. Сучков відзначав, що «Цвейг розширював і заглиблював аналіз психологічних переживань своїх героїв, досягаючи великого естетичного ефекту й збагачуючи засоби *психологічного аналізу в мистецтві* (виділено нами – О. О.)» [2, с. 15]. Висновок дослідника цілком логічний і закономірний, проте вислів «*психологічний аналіз*» дуже легко перетворюється на «*психоаналіз*», що ніяк не відповідало вимогам часу. Звідси – дискусійне положення Б. Сучкова, сформульоване вже в наступному абзаці: «...Цвейг лише незначною мірою був зачеплений теоріями віденського психіатра і ставився до них усе життя вкрай стримано, хоча і з великим інтересом. На відміну від Фрейда митець Цвейг дивився на людину не як на комплекс психофізіологічних процесів, але як на особистість, котра наділена творчими здібностями, як на істоту суспільну» [2, с. 15].

Стаття радянського літературознавця була написана в той період, коли навіть гіпотетично важко було уявити, що рівно через десять років буде видано не тільки листування З. Фрейда й С. Цвейга, яке відкриє можливості для принципово нового рівня дослідницької роботи на терені аналізу цього яскравого теоретико-практичного діалогу, але й есе С. Цвейга «Зігмунд Фрейд», де письменник чітко висловлює своє ставлення до теорії віденського вченого: «Він (Фрейд – О. О.) уперше розвинув з майже художньою силою драматичні елементи, що закладені в людині, – цю гарячкову гру миготіння в сутінковому світі позасвідомого, де незначний поштовх відгукується найвіддаленішими наслідками та в найбільш дивних сполученнях перетинаються минуле і сучасне – насправді цілий світ у тісному коловороті людського тіла, неоглядний у своїй цілості і все ж привабливий як видовище в незбагненній своїй закономірності» [7, с. 88].

У зв'язку з проблемою, що є предметом нашого дослідження, – психоаналітична спрямованість творчості С. Цвейга – особливий інтерес становлять два листи З. Фрейда, які засвідчують факт безпосереднього визнання вченим продуктивності художньої (літературної) інтерпретації його теорії: «Мене ледь не охопило почуття жалю, що я особисто знайомий з д-ром Ст. Цвейгом і що він неодмінно виявляє до мене велику люб'язність і шанобливість. Адже тепер я страждаю від сумнівів, чи не є помилковим моє судження внаслідок особистої симпатії. Якби до мене потрапив такий томик новел незнайомого автора, я би, звичайно, без коливань визначив, що наразився на творця першої руки і художній шедевр» [3, с. 478]. Зокрема З. Фрейд виокремлює три новели письменника, які, на його думку, «передбачають аналітичне тлумачення», але далі робить досить несподіваний висновок: «...більше того, вимагають такого, ...оскільки я, спілкуючись з вами, міг переконатися, що ви нічого не знаєте про цей таємний зміст (виділено нами – О. О.), а ви взяли і виразили його в бездоганному вигляді» [3, с. 478].

Позиція З. Фрейда видається надзвичайно цікавою і потребує більш розгорнутого коментування. З одного боку, її можна інтерпретувати як своєрідну конкретизацію вже згадуваної позиції психоаналітика щодо пріоритету митця порівняно з психологами, з другого, – у вислові З. Фрейда простежуємо дещо зневажливе ставлення до «неосвіченості» С. Цвейга. Це спостереження не можна сприймати інакше ніж упереджене, адже у своєму попередньому листуванні вони «жваво» обговорюють особливості мазохістського комплексу та «істерико-епілептичних» приступів Ф. М. Достоєвського, і хоча З. Фрейд з багатьох позицій активно дискутує зі С. Цвейгом, це, тим не менше, полеміка між рівними, а не настанова вчителя недбалому учню. Проте «діалогічна неоднозначність» між психіатром і письменником потребує врахування ще одного показового моменту, який переконує нас в існуванні певної симптоматики упередженості З. Фрейда щодо специфіки інтерпретації психоаналітичної теорії, яку здійснив С. Цвейгом.

Шість років поспіль згадуваного листування – у 1931 році – виходить друком есе С. Цвейга «Зігмунд Фрейд», на сторінках якого видатний практик мистецтва не тільки здійснює фундаментальне дослідження психоаналізу, виокремлюючи такі його аспекти й можливості, які представники науки через своє існування в іншому вимірі навряд чи могли б побачити, але й фактично визнає месіанську роль З. Фрейда в культурному просторі ХХ століття. Водночас через деякі причини (ми висвітлили свої міркування щодо цього в уже згадуваній статті «З. Фрейд – С. Цвейг: по той бік принципу діалогу») фундатор психоаналізу досить критично ставиться до нього, продовжуючи «практику критики» неосвіченості письменника: «Я, імовірно, не помиляюся, припускаючи, що вам був незнайомий зміст психоаналітичного вчення до друку книги. Тим більшого визнання заслуговує, що ви так багато з того часу засвоїли (це дещо не зрозуміла думка З. Фрейда, зважаючи на те, що листа було написано «гарячими слідами», а отже, часу на «засвоєння» фактично не існувало – О. О.). *І все ж ризикну покритикувати вас. Ви майже не згадуєте техніку вільних асоціацій, яка багатьом видається найбільш значною новинкою психоаналізу і є методичним ключем до результатів аналізу* (виділено нами – О. О.), і примушуєте мене знаходити

розуміння снів у дитячій травмі, що історично неправильно, а зображене так лише через дидактичні прагнення» [3, с. 491]. Видається показовим, що С. Цвейг особисто ніколи не намагався спростувати закиди З. Фрейда, подискутувати з ним щодо того чи іншого положення, залишаючись, як людина, «гіпертрофованим» апологетом ученого. Натомість як письменник і есеїстичною, і новелістичною творчістю він переконливо засвідчив свою глибоку обізнаність із засадами психоаналізу, і право говорити про створення літературного психоаналітичного проекту С. Цвейга.

Зокрема, на сторінках есе «Зігмунд Фрейд» письменник здійснює, принаймні, два виходи в площину проблеми вільних асоціацій. Так, апелюючи до досвіду гіпнотичних експериментів, що, фактично, є потужним каталізатором цього процесу, він відзначає: «...у гіпнотичному стані, коли почуття сорому ніби паралізоване, дівчина вільно зізнається в тому, що вона так уперто замовчувала до цього часу перед лікарем і що приховувала насамперед перед самою собою» [7, с. 30]. Водночас на сторінках есе виникає ще одна похідна щодо явища вільних асоціацій проблема, яка здобуває в психоаналізі визначення психопатології буденного життя. С. Цвейг не просто фіксує її, але відзначає потужність фрейдівського понятійного апарату: «Під помилковими діями (для кожного нового поняття Фрейд незмінно знаходить особливо влучне слово)... психологія розуміє сукупність усіх тих своєрідних явищ, якими... мова, найвеличніша і давніша представниця психологічного досвіду, давно вже об'єднала в одну цілісну групу і визначила однаковим початковим складом “о”, а саме: *о-говориться, о-писаться, о-ступиться, о-слышатся* (оскільки український переклад цих слів не є адекватним, ми подаємо їх російською мовою – О. О.)» [7, с. 39]. Проте ті інваріації вільних асоціацій, що С. Цвейг розглядає у своєму есеїстичному дослідженні, сприймаємо швидше як певну констатацію, засвідчуючи передусім факт обізнаності письменника із цим методом психоаналітичної теорії. Натомість на особливу увагу заслуговує досвід застосування вільних асоціацій у новелах С. Цвейга.

Вважаємо надзвичайно показовим, що зазначений метод, який близький до форми сповіді, чітко визначає принцип формотворення декількох новел письменника, зокрема таких, як «Двадцять чотири години з життя жінки» та «Амок». Ми свідомо вибрали ці твори, бо в листуванні З. Фрейда – С. Цвейга психіатр, серед інших, згадує саме їх. Водночас коментар психоаналітика є дещо несподіваним, а отже, вимагає більш детального осмислення. Так, особливу увагу З. Фрейд зосереджує на аналізі новели «Двадцять чотири години з життя жінки» (хоча безпосередньо на сторінках листування назву твору не зафіксовано, чітко зрозуміло, що йдеться саме про нього), виокремлюючи декілька принципових моментів.

По-перше, предметом уваги З. Фрейда стає дослідження, а зрештою – психоаналіз, так би мовити, феномена абстрактного митця. Це «дозволяє нам зробити припущення, що велике... багатство проблем і ситуацій, які порушує письменник, можна звести до обмеженої кількості “*прамотивів*” (виділено нами – О. О.), що переважно походять із... пережитого матеріалу душевного життя митця, так що ці тлумачення відповідають... сублімованим новим виданням тих дитячих фантазій» [3, с. 478]. З. Фрейд намагається інтерпретувати сюжет новели, зробивши наголос на

мотиві сексуального віддання матері сину: «У роки зрілості люди досить часто пригадують подібні фантазії», – продовжує міркування психоаналітик. Учений розвиває свої спостереження, надаючи сексуальні характеристики й іншим аспектам новели, зокрема психологічній характеристиці рук гравців, що її блискуче здійснив С. Цвейг. Отже, напрям думок Фрейда дозволяє йому зробити припущення про витіснені бажання самого письменника: «У вашій новелі такий явний натяк на роль сина юного гравця, що стає важко повірити, ніби ви не наслідували своєму усвідомленому прагненню». Проте вже в наступному реченні психіатр фактично спростовує всі свої попередні спостереження: «Але я знаю, що це було не так і що ви примушували працювати своє позасвідоме» [3, с. 479].

По-друге, подальші міркування З. Фрейда пов'язані з ототожненням коханця героїні новели з її сином і з чітким, на думку психіатра, наголосом на тому, «що вона, як мати, має фіксацію лібідо на сині». Учений вбачає в сюжеті твору яскраву демонстрацію розвитку цього процесу, і саме «в це незахищене місце доля наносить їй (жінці – О. О.) удар» [3, с. 479]. Згодом відповідне тлумачення З. Фрейдом «Двадцяти чотирьох годин з життя жінки» стимулювало дослідників вважати цю новелу своєрідним зразком художньої інтерпретації едіпова комплексу. Проте, на нашу думку, така позиція є помилковою, оскільки загальновідомо, що фрейдівська ідея ґрунтується на сексуальному потязі сина до матері, а не навпаки, як це показано в новелі. Натомість можливо говорити про інші психоаналітичні відсилання, що цілком імовірні, враховуючи «тотальний» інтерес С. Цвейга до теорії З. Фрейда. Зокрема у своїй 23-й лекції – «Шляхи утворення неврозів» – учений говорить про існування *прафантазій*, що є філогенетичним надбанням. Можна припустити, що ця ідея певною мірою кореспондується з ідеєю *прамотивів*, про яку Фрейд говорить у згаданому листі до Цвейга, хоча, зрозуміло, рівень її опрацювання значно серйозніший. Психіатр уважає, що *прафантазії* зумовлюють вихід індивіда «за межі власного переживання у переживання доісторичного часу», і робить такий висновок: «Мені здається цілком можливим, що все, що сьогодні розповідають під час аналізу як фантазію, – спокушання дітей... – було реальністю в первісній людській родині...» [4, с. 237].

Отже, новела «Двадцять чотири години з життя жінки» стає предметом досить серйозного психоаналітичного розбору з боку З. Фрейда, що, відповідно, дає підстави говорити про не менш серйозний психоаналітичний експеримент з боку С. Цвейга. Тим більш дивно здається те, що віденський професор відверто ігнорує той факт, як блискуче застосував письменник метод вільних асоціацій у цій новелі, що фактично і уможливили всі попередні тлумачення та дешифрування. Героїня твору обирає для себе співрозмовника, який фактично стає її психоаналітиком, і в такий спосіб розпочинається своєрідний сеанс психоаналізу: «Я обіцяла, що буду говорити цілком відверто. ...я бачу, як необхідна... ця обіцянка. ...я хочу твердо і рішуче сказати правду і собі і вам...» [8, с. 310].

Аналогічний прийом використання методу вільних асоціацій С. Цвейг застосовує і в новелі «Амок». З. Фрейд висловлює своє захоплення збіркою творів письменника, що має таку саме назву, а отже, згаданий твір входить до його змісту, проте з боку

вченого це тільки абстрактні компліменти. Водночас новела С. Цвейга, на нашу думку, є потужною складовою психоаналітичного проекту митця, що потребує зосередження, принаймні, на двох її чинниках. По-перше, як вже відзначалося, це метод вільних асоціацій, що порівняно з «Двадцятьма чотирма годинами з життя жінки» набуває більш «загостреної» форми. У цьому разі в ролі психоаналітика опиняється абсолютно випадкова особа, адже психологічне збудження героя твору настільки високе, що він має потребу «сповідуватися» першій-ліпшій людині. По-друге (і це нам здається найпоказовішим), у новелі «Амок» С. Цвейг пропонує авторську модель інтерпретації садомазохістського комплексу.

Необхідно відзначити, що проблема садомазохізму постає в листуванні З. Фрейда – С. Цвейга і конкретизується дуже чітко. Йдеться про персоналію Ф. М. Достоевського, котрий, як відомо, ставав об'єктом психоаналітичного дослідження і з боку вченого, і з боку письменника. Зокрема З. Фрейд робить наголос на дитячих спогадах Достоевського щодо стосунків з батьком, які носили чітко виявлений садомазохістський характер, а згодом трансформувалися в його творчість і, передусім, у «найбільш особистий» роман письменника – «Брати Карамазови». Слід підкреслити, що в подальшому ця проблема приверне увагу Ж. Дельоза, який вважав, що для самого З. Фрейда питання садомазохістського комплексу було досить актуальним і переважно поставало у двох вимірах – у зв'язку «з подвійністю сексуальних потягів і потягів Я» та «подвійністю потягів життя і смерті». Щодо першого (а саме він визначає зміст новели «Амок») слід зробити певне уточнення. Віденський психіатр переважно фокусує «подвійність сексуальних потягів» на «дитячій проблематиці», натомість С. Цвейг переводить її в площину стосунків чоловіка і жінки. У новелі «Амок» письменник виступає як «митець-дослідник», у своєрідний спосіб випереджаючи теоретичні розвідки Ж. Дельоза, зокрема працю «Уявлення Захер-Мазоха (холодне і жорстоке)». Проте садомазохістські стосунки, що складаються між героями твору С. Цвейга, мають «ускладнений характер», оскільки пов'язані з чинниками моральної самосвідомості – честю, гідністю, розкаянням: «Я знав, що вона ненавидить мене, тому що має потребу в мені, а я її ненавидів тому..., що вона не хотіла просити», і далі – «...я зрозумів... тільки за свою тайну, за свою честь боролася вона... не за життя» [9, с. 224]. Уже після смерті героїні письменник доводить свою оповідь до трагічного апогею: «Я... знаю, чого вона від мене хоче... я знаю, на мені ще лежить борг... ще не кінець... її таємниця ще не похована... Покійна поки не відпустила мене» [9, с. 234].

І ще одна новела, яку безпосередньо коментує З. Фрейд і разом з «Двадцятьма чотирма годинами з життя жінки» оцінює як шедевр, – «Кінець одного серця»: «Аналітичний мотив не потребує тлумачення: все лежить на поверхні. Ревнощі батька до сексуальності доньки, яка дорослішає... Але цей мотив стимулює нас мимовільно зайняти ворожу позицію. Ми вважаємо, що претензія батька запізнила, він дійсно не супротивник юнакам, він дійсно виконав своє завдання і став зайвим, коли матеріально забезпечив жінок. Тому ми маємо право прохолодно ставитися до його долі» [3, с. 479]. Наведений висновок переконливо засвідчує гіпертрофований сексуальний суб'єктивізм поглядів З. Фрейда, який заважає об'єктивно сприймати цю

новелу С. Цвейга, зокрема відверто ігнорувати її глибинний моральний підтекст, що, так само, як і в «Амоку», і загалом у всіх творах письменника, є визначальним. У зв'язку з цим показовими є спостереження К. Г. Юнга: «Найбільш мене насторожувало ставлення Фрейда до духовних проблем. Там, де знаходила своє вираження духовність – чи то людина, чи твір мистецтва, – Фрейд бачив подавлену сексуальність. А для того, що не можна було пояснити власне сексуальністю, він вигадував терміни „психосексуальність» [9, с. 152].

Водночас не можна не відзначити, що «сексуальний присмак» безпосередньо чи опосередковано пронизує більшість новел С. Цвейга, виконуючи функцію своєрідного сюжетного каталізатора. Це виявляється навіть у «дитячому циклі» письменника, який він репрезентував у збірці «Перші переживання». До нього, зокрема, було включено новели «У сутінках», «Гувернантка», але чи не найбільш показовою є «Пекуча таємниця». Цей твір відкриває можливості для різних тлумачень на терені дитячої сексуальності. Зокрема, його перша частина, у якій акцент зроблено на «провокативних» стосунках хлопчика й дорослого чоловіка, котрий закоханий у його матір, можна інтерпретувати через фрейдівську концепцію вибору дитиною об'єкту любові, адже, на думку психіатра, у цей період різниця статі не відіграє вирішальної ролі [див. 5, с. 373].

Але найбільш показовим, на нашу думку, є напрям інтерпретації едіпова комплексу, що його запропонував С. Цвейг. Події, які розгортаються в новелі, є настільки психологічно насиченими, що відсилання до цього аспекту теорії З. Фрейда простежуємо не одразу. Проте врешті-решт стає зрозумілим, що важливою складовою твору є блискуче осмислення письменником «латентної форми» едіпова комплексу, що, власне, і зумовлює «пекучу таємницю» головного героя.

Як відомо, важливе місце у контексті теоретичних поглядів З. Фрейда посідає проблема Страху, що була ґрунтовно опрацьована у відповідній роботі вченого, а також дістала широкого оприлюднення в його публічних лекціях. Отже, цілком закономірно, що феномен страху, який став об'єктом психоаналітичної інтерпретації, привернув увагу і С. Цвейга, зумовивши появу твору з такою назвою. Аналізуючи проблему страху, З. Фрейд відзначав, що він ніби концентрує в собі різні аспекти таємного життя людини, маючи відповідні психологічні рецидиви у реальності, і здійснив своєрідну структурування цього явища, виокремивши два різновиди: *страх реальний* і *страх невротичний*. Щодо першого психіатр виокремлює готовність до небезпеки як певну першооснову, що згодом трансформується в готовність до *страху як до дії*.

Другий варіант страху З. Фрейд характеризує як *страх очікування, невроз страху*, вважаючи, що «схильність до такого очікування нещастя як риса характеру наявна в багатьох людей, котрих не можна назвати хворими, їх вважають занадто боязкими чи песимістичними» [4, с. 254]. Проте найважливішим, на нашу думку, є висновок вченого, що обидві форми страху, які є «незалежними одна від одної», у реальності «зустрічаються разом тільки як виняток і ніби випадково». Натомість у новелі С. Цвейга феномен страху осмислено цілісно: письменник відтворює динаміку переходу його головної героїні Ірен від *страху реального* до *страху невротичного*,

що зумовлене сюжетною логікою твору. Більше того, наприкінці новели письменник демонструє кінцевий варіант невротичного страху – його трансформацію у форму фобій Ірен, що зрештою завершується *істерією страху*. Отже, ця новела С. Цвейга є показовим прикладом цілісної літературної інтерпретації психоаналітичної моделі страху. Проте письменник у своєму творі застосовує ще один прийом, що дає підстави говорити про використання ним й інших чинників психоаналізу, які, маючи цілком самостійне значення, не менш чітко кореспондуються з усім спектром психоаналітичної проблематики.

Явище страху, що стає в новелі С. Цвейга предметом всебічного осмислення, спровоковане ситуацією адюльтеру, яку письменник «символізує» в оригінальний спосіб: у героїні твору шантажистка відбирає знак її шлюбу – обручку, що зрештою і стає піком істерії страху Ірен. У зв'язку з цим вважаємо за доцільне звернутися до спостереження З. Фрейда, яке було висловлене на сторінках роботи «Психопатологія буденного життя»: «Про відому актрису Елеоноре Дузе один мій друг, котрий навчився уважно приглядатися до знаків, розповідає, що в одній із своїх ролей вона здійснює симптоматичну дію, що чітко показує, з яких глибоких джерел іде її гра. Це драма – про подружню невірність; героїня щойно мала розмову з чоловіком і стоїть тепер з боку... очікуючи на спокусника. У цей короткий проміжок часу вона грає обручкою на пальці, знімає її, надіває... і знову знімає. Тепер вона визріла вже для іншого» [5, с. 280]. У новелі С. Цвейга ситуація з обручкою розгортається в іншому вимірі і має цілком протилежний кінцевий результат, перетворюючись зрештою на подружнє примирення – своєрідний «шлюбний катарсис». Проте фіксація уваги письменника на цьому специфічному щодо сюжетної колізії предметі дозволяє говорити про спробу «загострити» відчуття страху, яке є лейтмотивом твору, шляхом концентрації уваги на діях, що належать до сфери психопатології буденного життя.

Аналізуючи коло «психоаналітичних інтересів» С. Цвейга, стає очевидним його прагнення охопити якомога більший спектр відповідної проблематики, зокрема письменник не оминає ту сферу позасвідомого, що пов'язана з гумором. Саме цей різновид комічного З. Фрейд безпосередньо відносить до художньої творчості. У роботі «Гумор та його ставлення до позасвідомого» психіатр ґрунтовно аналізує це явище, проте ми виокремимо лише одне положення його концепції, що пов'язане з можливістю реалізації гумору за рахунок «жахливого» й «відразливого». З. Фрейд на разі виділяє такий його різновид, як «похмурий гумор» чи «гумор крізь сльози», що «віднімає в афекту частину його енергії і надає йому за це гумористичного відтінку» [6, с. 230]. Саме такий варіант гумору простежуємо в новелі С. Цвейга «Мендель-букініст».

Слід наголосити, що трагічне начало виявляється фактично у всіх творах письменника, проте в цій новелі воно видається нам найбільш загостреним, можливо, через своєрідний «особистісний» присмак. Принаймні, на нашу думку, друга частина новели, події якої розгортаються в період Першої світової війни й просякнуті тотальним відчуттям туги, безвиході, приреченості, згодом віддзеркаляться на сторінках «Декларації» С. Цвейга, створивши блискучий образ «блідих вершників Апокаліпсису», які пролетіли і через життя письменника, і мільйонів його сучасників.

Проте на тлі трагічної оповіді про долю букініста Якоба Менделя різким дисонансом сприймається її фінал, що дає підстави віднести цей твір до категорії « гумору крізь сльози». Йдеться про книгу, яку перед смертю востаннє розшукує Мендель-букініст: «...з яким бажанням вічно грайлива, часто насмішувата доля не без злості додає до життєвих драм комічний елемент. То був другий том “Бібліотеки німецької еротичної і цікавої літератури”» [8, с. 407]. Гумористичний парадокс цієї ситуації підсилюється ще й тим, що зазначена книга, як своєрідний заповіт Я. Менделя, опиняється в руках його останнього друга – майже неписьменної прибиральниці, високо моральної богослужняної жінки.

У своєму есе «Зігмунд Фрейд» С. Цвейг відзначав: «Немає у Європі в будь-якій галузі мистецтва, природознавства чи філософії жодної людини з іменем, на погляди якої прямо чи опосередковано творчо впливало коло його (З. Фрейда – О. О.) думок» [7, с. 89]. Цю думку видатний письменник переконливо підтвердив власним доробком, створивши свій особистий психоаналітичний проект.

Література:

1. Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое: Пер. С. Франка // Ницше Ф. Сочинения: В 3 т. – М.: Мысль, 1990. – Т. 1. – С. 231–490.
2. Сучков Б. Стефан Цвейг: Вступительная статья // Цвейг С. Собрание сочинений: В 4 т.: Пер. с нем. – М.: Художественная литература, . – Т. 1. – С. 5–42.
3. Фрейд З. Зигмунд Фрейд – Стефан Цвейг. Из переписки: Пер. А. Репко // Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия. – М.: Изд. группа «Прогресс» «Литера», 1992. – С. 467–518.
4. Фрейд З. Введение в психоанализ. Лекции: Пер. с нем. Г. Барышниковой. – М.: Наука, 1989. – 456 с.
5. Фрейд З. Психология бессознательного: Сб. произведений – М.: Просвещение, 1989. – 448 с.
6. Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному // «Я» и «Оно»: В 2 т. – Тбилиси: Мерани, 1991. – Т. 1. – 398 с.
7. Цвейг С. Зигмунд Фрейд: Пер. В. Зоргенфрея // Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия. – М.: Изд. группа «Прогресс» «Литера», 1992. – С. 5–90.
8. Цвейг С. Новеллы // Цвейг С. Собрание сочинений: В 4 т.: Пер. с нем. – М.: Художественная литература, . – Т. 1. – С. 45–493.
9. Юнг К. Г. Зигмунд Фрейд // Юнг К. Г. Воспоминания, сновидения, размышления. – Мн.: ООО «Харвест», 2003. – С. 149–170.