

АЛЕГОРИЧНІСТЬ МОРСЬКОГО ПРОСТОРУ В ОПОВІДАННІ ГУСТАВА МАЙРІНКА “БЛАМОЛЬ”

Анотація

У статті проаналізована своєрідність реалізації атрибутивних ознак жанру байки у сатиричному оповіданні Густава Майрінка “Бламель”, досліджена природа дидактичного компонента, відзначена оригінальність застосування прийому звіроуподібнення. Розглянуті авторські неологізми, алюзії та ремінісценції, які підкреслюють смислову двоплановість оповіді, сприяють “олюдненню” персонажів і адаптують морський простір до реалій людського суспільства.

Ключові слова: *Густав Майрінк, сатира, байка, алегорія, авторський неологізм, алюзія, ремінісценція.*

Аннотация

В статье проанализировано своеобразие реализации атрибутивных признаков жанра басни в сатирическом рассказе Густава Майринка “Бламель”, исследована природа дидактического компонента, отмечена оригинальность применения приема уподобления животным. Рассмотрены авторские неологизмы, аллюзии и реминисценции, которые подчеркивают смысловую двуплановость повествования, способствуют “очеловечиванию” персонажей и адаптируют морское пространство к реалиям человеческого общества.

Ключевые слова: *Густав Майринк, сатира, басня, аллегория, авторский неологизм, аллюзия, реминисценция.*

Summary

The article analyzes the peculiarity of implementation of the fable genre attributive features in Gustav Meyrink’s satirical short story “Blamol”; the nature of the didactic component has been researched, the singularity the animal images has been remarked. Author’s neologisms, allusions and reminiscences which emphasize the two-dimensional nature of the narrative, promote personification of characters and adapt the sea space to the realities of human society, have been observed

Keywords: *Gustav Meyrink, satire, fable, allegory, author’s neologism, allusion, reminiscence.*

До художньої творчості Густав Майрінк звернувся порівняно пізно – у 29-річному віці. Проте свого роду знаменитістю в Празі він став задовго до початку своєї літературної діяльності, оскільки надзвичайно швидко зажив слави неабиякого оригінала – знавця окультних наук, колекціонера дивовижних експонатів (від тераріуму з африканськими мишами, названими іменами персонажів із драм Моріса Метерлінка, до справжньої старовинної церковної кафедри) [4, 16].

Зовнішність і манери цієї ексцентричної людини, безумовно, привертала увагу пражан. Зі спогадів літератора Макса Брода: “Вираз його обличчя був зарозумілим, непроникним. Великі блакитні очі часом спалахували глузливим, їдким вогнем. При цьому він завжди рухався суворо по зовнішньому краю тротуару, ніби йому постійно потрібно було оглядати весь натовп перехожих, ніби йому не можна було випустити з поля зору жодного з них. Але потім, здавалося, його долала втома, і він йшов далі, не звертаючи уваги ні на що, він зовсім не піднімав очей” [4, 12]. Так сприймали Майрінка сучасники.

За зухвалі манери та різкі витівки Майрінк став справжньою “грозою місцевих бюргерів”, проте це ніскільки не бентежило майбутнього письменника. Він зібрав навколо себе чимало друзів, які зуміли гідно оцінити його непересічну особистість, багатогранні інтереси і знання, що розповсюджувалися на галузі філософії, природничих наук та релігійних вчень. Водночас він нажив непримиренних ворогів. Приховане невдоволення роздратованих празьких філістерів змінювалося агресією, яка часом переходила у відверте цькування. Майрінка ображали, підкреслюючи його позашлюбне походження, звинувачували в окультизмі, у дискредитації армії та розкладі німецької духовності, письменник навіть зазнав гонінь за “пропаганду іудаїзму” і став об’єктом антисемітських нападів.

Конфлікти Майрінка з офіцерами військового корпусу і поліцією Праги неодноразово зображені у його творах. Одним із найяскравіших прикладів художньо переробленого особистого досвіду стало оповідання “У полум’ї страждань згорає світ” (1902), матеріал якого письменник згодом використав у романі “Голем”. Покладена в основу сюжету історія про старого, який потрапив у в’язницю через судову помилку, і якого відпустили через деякий час “за браком доказів”, містить автобіографічні риси. В оповіданні відображені події 1902 року, коли самого письменника заарештували на основі неправдивих доносів [4, 7-18].

У несправедливості юстиції та в нелюдському поводженні з ув’язненими письменник переконався на власному досвіді: після арешту йому довелося провести майже три місяці у в’язниці. Ці знегоди зрештою стали причиною важкої хвороби Майрінка, приреченого, внаслідок безпорадності лікарів, на роки страждання. Тому нещадна сатира Майрінка, спрямована на офіцерів та лікарів, є цілком зрозумілою.

У 1904 році він був змушений покинути Прагу, проте це нітрохи не послабило його зв’язок із цим особливим містом та його культурою. Події, пов’язані з подібними конфліктами та гоніннями, стали свого роду

каталізатором для розвитку літературного таланту Майрінка, який працював у той час над своїми першими текстами, у більшості – сатиричними.

Таким чином, представники австрійського суспільства початку минулого століття є основною мішенню оповідань Майрінка. Серед різноманітних сатиричних засобів, використаних письменником, слід відзначити алегоричний прийом звіроуподібнення, який дозволив автору досягти найвищого ступеня художньої типізації, надати художнім образам крайнього загострення.

Яскравим прикладом застосування цього прийому є повчально-іронічне оповідання “Бламель” (1903), яке багато в чому наближене до жанру байки. Сучасників Майрінка уособлюють морські жителі, і на дні океану розгортається яскрава картина соціальної дійсності. У даній роботі досліджується типологія персонажів, символіка, алегоризм, особливості просторової організації художнього світу оповідання, що дотепер не було об’єктом спеціального вивчення. За основу взято теорії Г. Лессінга [8] і О. Потебні [5], а також роботи А. Берндта, Л. Віндта, Л. Виготського, Л. Чернець [1; 2; 6; 7].

Елементи побудови байки: розповідь, алегорія, мораль. Розповідь, як правило, супроводжується на початку (проміфій) або в кінці (епіміфій) твору афористичним висновком, що надає оповіданню алегоричного звучання [6, 35]. Сатирико-дидактична установка оповідання “Бламель” міститься в епіграфі, який фактично виконує роль проміфія. Це пряма цитата із легендарного трактату Гермеса Трисмегіста “Tabula smaragdina” – окультна аксіома [3, 23]: “Істинно кажу тобі – що внизу, те й нагорі” [9, 79] (тут і далі переклад наш – Ю.Б.), тож задум автора створити віддзеркалення австрійського суспільства зрозумілий із самого початку.

У центрі оповідання – новий чудодійний лікарський засіб “Blamol” (“Чим більше його приймаєш, тим здоровішим стаєш” [9, 80]). Несподівана знахідка стала причиною загального збентеження на морському дні: “Назовні градом посипалися білі пігулки. Легкі, наче корок, вони з неймовірною швидкістю попливли вгору, до поверхні моря” [9, 81]. Жадібне та егоїстичне населення рифу “[...] штовхаючись та лаючись, кинулося ловити спливаючі пігулки [...] ледве до бійки не дійшло” [9, 81].

Проте авторська іронія закодована вже у самій назві препарату: der Blam – “викриття”, “компрометація”; похідні слова: blamoren – “знеславлений”, “скомпрометований”; blamabel – “скандальний”, “ганебний”; blamieren – “скомпрометувати себе”, “зганьбити”, “знеславити”. Красуню Актинію – єдину, кому вдалося скуштувати диво-ліків, – миттєво уразив параліч. Присутні, співчуваючи бідній Актинії, тяжко зітхаючи: “Чи не правда, яке жахливе і непередбачуване наше життя? Коли з тобою у будь-який момент може статися все, що завгодно...” [9, 82], – поспіхом розпливлися у різні боки, залишивши її напризволяще.

Нічний простір стає ворожим та небезпечним: “Настала північ – час жаху” [9, 84]; “Нічні риби, огидні скати, морські чорти, повертали під покровом темряви свої обладки. Холоднокрівні вбивці, що підстерігають запізнілих гуляк в уламках затонулих кораблів” [9, 81]. Знаходимо напрочуд

поетичні описи: “Широкоплеча темрява виповзла із-за каміння...” [9, 81]; “Боязко і тихо, немов злодії, відкривають мушлі свої раковини і заманюють мандрівників на м’які перини згуби” [9, 81].

Феномен світіння моря, який протягом століть залишався загадкою для людини, є незрозумілим і морським мешканцям: “На морському дні панувала ніч. Біде світіння, про яке ніхто нічого не знав, – ні звідки воно приходить, ні куди зникає, – примарною вуаллю снувало у похмурих водах” [9, 82], – так автор ще раз підкреслює подібність двох світів.

Майрінк не приховував презирливого ставлення до позитивістсько зорієнтованої науки того часу з її претензіями на єдино правильне пізнання людини та людської душі. Догматизм офіційної науки письменник вважав перепорою на шляху до усвідомлення істини. Старий Кальмар – доктор медицини, який хизується блискучими теоретичними знаннями, категорично відмовляється допомогти жертві диво-ліків: “Допомогти?! Шановний добродію, та Ви що, з глузду з’їхали? Ви думаєте, я для того вивчав медицину, щоб лікувати хвороби?! [...] Мені здається, що Ви переплутали мене із сільським цирульником!” [9, 82].

Коли ж дія згубного препарату скінчилася, і Актинія одужала, самовдоволений доктор медицини виявляється придатним лише для того, щоб вихвалити “прогрес” сучасної науки: “Бламоль – це вже ліки учорашнього дня [...] як бачите, медицина безупинно крокує уперед” [9, 87]. Тепер назва нового диво-препарату вже відверто саркастична: “...сьогодні всі використовують Ідіотин-хлорюр (“Idiotinchlorür”).

Відгомін тотемічного світогляду – активне використання у байці образів тварин або рослин, що втілюють людські вади і недоліки, – є ключовою особливістю жанру байки [7, 65]. Прийом алегорії – не випадковий: зображуючи звірів замість людей, байкар спрощує, робить гранично наочною ту чи іншу життєву ситуацію; завдяки алегорії “мораль” ілюструється настільки переконливо [1, 88-89].

Спочатку байка була суто риторичним прийомом, і алегорія допомагала схилити слухачів до певної точки зору. О. Потебня підкреслював, що для успішного виконання риторичної функції байка “не повинна зупинятися на характеристиці дійових осіб” [5, 91] звідси “практична користь” введення персонажів-тварин. Вчений прирівняв їх до шахових фігур, кожна з яких “має певний хід дій, і це знає кожний гравець, тому не потрібно щоразу це уточнювати, і відбувається власне гра. Так само і в байці: образи тварин є готовими поняттями і не потребують характеристики. Зображуючи людей і заглиблюючись в мотиви їхньої поведінки, письменник міг би не дійти “до самої гри” [5, 94]. Заміна “шахових фігур” більш складними характерами (експеримент, що застосовувався теоретиками жанру байки) виявляє недостатню переконливість байки як аргументу в суперечці, з’являється можливість різних розв’язок [2, 143-144].

Г. Лессінг також бачить причину використання тваринних персонажів у “всій відомій визначеності і постійності їхнього характеру” [8, 50], він прямо дорікає Лафонтену, коли той пояснює характери своїх дійових осіб. На думку

Лессінга, “байкарю лисиця потрібна для того, щоб дати індивідуальний образ розумного хитруна за допомогою одного слова” [8, 54].

Однак в подальшій історії розвитку жанру байки її фабула набуває виразних деталей та описів, у результаті естетична функція витісняє риторичну [2, 115-116].

На відміну від тваринного епосу, де образи зазвичай стабільні (лисиця уособлює хитрість, заєць – боягузтво, вовк – жадібність і т.п.) [1, 87], в оповіданні Майрінка використані незвичні персонажі, тому читач не знає, якими рисами характеру наділені ці тварини. Однак автор одразу ж пояснює, чому, наприклад, Ланцетники – придворні радники і дипломати: “Ці унікальні істоти неначе самою природою призначені обіймати високі державні посади – вони ж геть позбавлені і мізків, і хребта! [...] Кволі, виснажені фігури, зтягнуті в понуро сірі чиновницькі мундири, опустивши очі, тихо слідували своєю дорогою” [9, 83].

Старий Кальмар уособлює обмежених науковців-догматиків – сучасників письменника. Письменник надає розгорнутий опис зовнішності Кальмара і у такий спосіб ненав’язливо пояснює, чому образ “світила науки” уособлює саме ця морська істота: “Яким чином на його пухкій фізіономії – а вона у кальмарів у тому місці, де в усіх нормальних істот знаходиться поперек, – трималося золоте пенсне – почесний трофей, покликаний свідчити про неординарний інтелектуальний рівень його власника, – не знав, схоже, навіть сам головоногий медичний радник” [9, 79]. Тим часом неосвічені жителі коралового рифу – їх автор називає “Landbewohner” (“селяни”), – зі щирим захопленням спостерігають, як Кальмар, утаємничений у тонкощах науки, “досліджує” рідкісну інкунабулу – товстий синій фоліант із затонулого іспанського корабля: “повільно, розтягуючи задоволення, всмоктуючи старовинну друкарську фарбу” [9, 79].

Нещадній критиці піддаються небезпечні для суспільства класи і соціальні групи: нічна поліція – жорстокі та лицемірні Краби: “Горе тому, хто потрапить їм у клешні – заради наживи вони ні перед чим не зупиняться, здатні на будь-який злочин. Всі про це знають, але жоден суд не наважиться поставити під сумнів їхні брехливі свідчення” [9, 84]. Офіцери Лососі в уніформі зі срібними позумантами виявляють національну нетерпимість: “Висловлюйтесь на віденському діалекті! Те, що ви – єдиний непотріб, який не водиться в Дунаї, не робить вам винятку!” [9, 84].

Серед небагатьох позитивних героїв – благородний Морський Коник (його автор незмінно іменує “das gute Seepferd”). Охоплений співчуттям до нещасної Актинії, він “манкірував своїми службовими обов’язками” [9, 86] і залишився, щоб допомогти їй.

Морський простір є чітко структурованим, з усіма відповідностями світу людей. Так, морські жителі мають домашні адреси (“Коралова банка, 4, друга гілка, Омари Скиссорс” [9, 80]). Це ж стосується традицій, звичаїв, особливостей світосприйняття персонажів: “Я знаю Вашу матусю... у дівоцтві фон Октопус!” [9, 80]. Актинія називає себе “солом’яною вдовою” (нім. “die Strohwitwe”), але у її розумінні це поняття звучить “**die Tangwitwe**”, адже

автор замінив традиційне Stroh- (“солома”) на Tang- (“водорості”). Морські мешканці укладають шлюби за розрахунком: “З ким це старий Кальмар вирішив одружитися? Невже з однією із цих непоказних Мідій? Втім, нічого дивного. Стара, як світ, історія – шлюб за розрахунком” [9, 88], відпрацьовують борги: “[...] зранку до ночі мусили дві крихітні Морські Зірки перегортати для Кальмара сторінки рідкісного фоліанта, адже вони заборгували йому багато золота” [9, 79], а також святкують Різдво: “Сьогодні ж Різдво! Це справді Різдвяне диво!” [9, 87].

Оповідання насичене авторськими “мариністичними” неологізмами, які адаптують морський світ до реалій людського суспільства. Морський Коник зустрічає Окуня, випливаючи (“beim Hinausschwimmen”) з кабінету – слово утворене письменником на кшталт загальноновживаного “beim Hinausgehen” (“виходячи”).

Знаходимо фізіологічні особливості морських мешканців, які характерні виключно для людини: “Від такого жаху на лобі Актинії дрібним бісером виступили пухирці повітря” [9, 82]; “Бульбашки повітря забриніли в очах Морського Коника – так він розчулився” [9, 87].

Німецький фразеологізм “es ist so dunkel, das man die Hand nicht vor Augen sehen kann”, що дослівно перекладається “так темно, що **руки** перед очима не видно”, – трансформується письменником у суто мариністичній манері: “На морському дні стало так темно, що і власного **щупальця** не розгледіти” [9, 83].

Автор вводить численні алюзії та ремінісценції, що сприяють “олюдненню” персонажів. Так, старий Кальмар наводить цитату із вірша Ф. Шиллера “Чесноти жінок”: “Ehret die Frauen! Sie flechten und weben...” (“Слава жінкам! [...] Пута кохання майстерно плетуть... [9, 88]); лунають терміни “рефлекс Бабинського”, “кантіанська річ-у-собі”, тощо.

Письменник використовує елементи розмовної мови різних станів, кожен персонаж заговорив мовою, відповідно до свого статусу, характеру. Автор активно використовує розмовні слова (“rüber – “сюди”; wüst – “безладний, хаотичний”; bringen Sie mir ‘mal – “принесіть-но мені!”) та діалектизми (das Gigerl – “франт”). Нічні гуляки – Медуза, Морський Вугор з двома Муренами – співають відверто вульгарні пісеньки; знаходимо специфічно мариністичну обценну лексику: “Нехай йому акула!” [9, 80]; а брати Омари взагалі розмовляють на незрозумілому “чеченському діалекті” [9, 80]. Водночас присутній і високий стиль, наприклад, звертання “Gnädige Frau” – “ласкава пані”, запозичення з французької – “a propos”.

Фінальна сцена – бенкет з приводу весілля старого Кальмара, – містить усі відповідності світу людей: “Чотири довгі устричні банки аж вгиналися від страв” [9, 88]; “Батьки Мідії були мільйонерами, вони навіть світіння моря замовили” [9, 88]; “Окунь підливав у кришталевий келих повітря столітньої витримки, яке дивом збереглося під стелею однієї з кают затонулого неподалік португальського фрегата” [9, 88]; “Моторна співачка несамовито заверещала модну у цьому сезоні шансонетку: “Цілунки, жарти – модерн і шик!” [9, 89].

У розпалі святкування “тости за здоров’я молодих супроводжувалися гуркотом корків і скреготом столових ножів” [9, 88]. Тут Майрінк замість звичних назв столових аксесуарів (“корок” – der Kork, “ніж” – das Messer) вводить імена морських мешканців: “**Korkpolypen**” (альціонарії – деревовидний м’який корал) і “**Messermuscheln**” (двостулкові молюски), влучно скориставшись особливостями словотвору німецької мови. Така гра слів підкреслює смислову двоплановість оповіді, читач симультанно перебуває у двох світах.

Таким чином, алегоричне зображення морського простору дозволило Майрінку напрочуд яскраво зобразити гострі соціальні конфлікти та суперечності того часу і надати їм глибокого художньо-образного узагальнення. На початку ХХ століття гігантська імперія Габсбургів перебувала у стані глибокої економічної та політичної кризи і геть ослабла від національних суперечок та конфліктів, що роздирали її зсередини. Письменник гостро відчував наближення краху Австро-Угорщини. Наприклад, оповідання Майрінка “Штурм Сараєво”, незважаючи на всю абсурдність описаних у ньому подій, містить дуже цікаву пророчу лінію: Балкани були однією з головних арен Першої світової війни, приводом до початку якої став інцидент саме в Сараєво – вбивство ерцгерцога Франца Фердинанда у червні 1914 року.

Невдоволення загальною ситуацією в державі, особисті конфлікти з бюрократичним апаратом змусили Майрінка звернутися до езопівської мови, замаскувавши свою позицію в інакомовленнях, алюзіях, іронії та алегорії задля уникнення цензурних заборон та переслідувань.

Застосувавши атрибутивні ознаки жанру байки на композиційному і тематичному рівнях: наявність оповідної частини та моралі, алегоричність, образи тварин, дидактичність, смислову двоплановість оповіді, конфліктність сюжету – письменник критично зобразив соціальні вади сучасної йому дійсності. Авторські неологізми, розмовна мова, алюзії та ремінісценції підкреслюють смислову двоплановість оповіді, сприяють “олюдненню” персонажів і адаптують морський простір до реалій людського суспільства. Вміле балансування автора між зображенням людського узагальненого типу і змалюванням характеру конкретної морської тварини забезпечило яскравий злободенний характер оповідання, у повній мірі розкрило сатиричні можливості алегорії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Виндт Л. Басня как литературный жанр / Л. Виндт // Поэтика. Временник отдела словесных искусств ГИИИ. – Вып. 2. – Ленинград, 1927. – С. 87-101.
2. Выготский Л. Психология искусства / Лев Выготский. – М. : Лабиринт, 2008. – 352 с.
3. Гермес Трисмегист и герметическая традиция Востока и Запада / [сост. Богуцкий К.]. – М. : Алетея, 1998. – 623 с.

4. Каминская Ю. VIVO, или Жизнь Густава Майринка до и после смерти // Майринк Г. Кольцо Сатурна: Романы, рассказы / пер. с нем. / Ю. Каминская. – СПб. : Азбука-классика, 2004. – С. 5-24.
5. Потебня А.А. Теоретическая поэтика / Александр Потебня. – М. : Высшая школа, 1990. – 344 с.
6. Чернец Л.В. Басня и её адресат / Л.В. Чернец // Педагогические идеи русской литературы. Материалы конференции 20-22 августа 2003 г. – Коломна, 2003. – С. 31-36.
7. Bernd A. Weil: Fabeln: Verstehen und Gestalten / A. Weil Bernd. – Frankfurt/M. : Fischer Verlag, 1982. – 112 s.
8. Lessing G. Abhandlungen über die Fabel / G. Lessing. – Teddington : The Echo Library, 2007. – 68 p.
9. Meyrink G. Des deutschen Spiessers Wunderhorn / G. Meyrink. – Wien, Köln, Graz : Böhlau, 1987. – 434 s.