

ЕКСПРЕСІОНІСТИЧНИЙ БЕСТІАРІЙ ГУСТАВА МАЙРІНКА

Юлія БЕРЕЖАНСЬКА

Львівський національний університет імені Івана Франка

У статті проаналізований анімалістичний цикл малої прози австрійського експресіоніста Густава Майрінка. Простежені анімалістичні елементи гротеску: гібридизація, метаморфози, бестіарні мотиви. Відзначена оригінальність застосування алегоричного прийому звіроуподібнення, який дозволив автору досягти найвищого ступеня художньої типізації та узагальнення злободенних соціальних явищ. Розглянуті анімалістичні оповідання, в яких порушені фундаментальні філософські проблеми безсмертя та перевтілення душі.

Ключові слова: Густав Майрінк, мала проза, анімалістичний цикл, алегорія, гротеск.

В статье выделен и проанализирован анималистический малой прозы австрийского экспрессиониста Густава Майринка. Прослежены анималистические элементы гротеска: гибридизация, метаморфозы, бестиарные мотивы. Отмечена оригинальность применения аллегорического приема уподобления животным, который позволил автору достичь наивысшей степени художественной типизации и обобщения злободневных социальных явлений. Проанализированы анималистические рассказы, поднимающие фундаментальные философские вопросы о бессмертии и перевоплощении души.

Ключевые слова: Густав Майринк, малая проза, анималистический цикл, аллегория, гротеск.

The article focuses upon the animalistic cycle of short stories by Austrian expressionist Gustav Meyrink. The animalistic elements of grotesque, such as hybridization, metamorphoses, bestiary motives, have been traced. The singularity of the allegoric animal images which allowed the author to obtain the highest degree of topical social phenomena generalization has been remarked. The animalistic short stories raising the philosophical issues of immortality and soul reincarnation have been analyzed.

Key words: Gustav Meyrink, short fiction, animalistic cycle, allegory, grotesque.

Тваринні образи є постійним яскравим лейтмотивом короткої прози Густава Майрінка. Значне поширення тваринного образного компоненту у творчості письменника дає підстави виокремити особливий “аніمالістичний” цикл оповідань. У даній роботі будуть проаналізовані особливості зображення та символіка топосу тварини у межах малої прози Густава Майрінка, що дотепер не було об’єктом спеціального вивчення і вимагає докладного дослідження.

Тема стосунків людини і природи у творчості експресіоністів розгортається у контексті осмислення аспектів вторгнення техніки в життя людини, протиставлення лона природі місту-Молоху, бездушній метрополії [1, с.302]. Конфлікт природи і суспільства яскраво зображений, наприклад, в оповіданні Альфреда Дьобліна “Вбивство кульбаби” (“Die Ermordung einer Butterblume”, 1910) [2, с.81].

Особливим лейтмотивом у мистецтві експресіонізму є Культ Дерева. Із ним часто порівнюється нестабільний, суперечливий стан сучасної людини: вершина Дерева прагне вдалину, проте страждає і нудиться від того, що вимушене залишатися на місці. Крізь призму експресіоністичного відчуження Дерево трактується перш за все як сходинка до вищого світу, як сполучна ланка між Богом і людиною. Саме в особливому містичному єднанні з Деревом, а через нього – з усім світом, полягає духовне оновлення експресіоністів [1, с.305 – 309].

В основі такої моделі буття – екзистенціальна концепція М. Бубера, який постулював єдність людини і природи, коли людина прирівнюється “до бога і рослини, тварини і каменю” [2, с.76]. Таким чином, експресіоністи активно втілювали ідею діалогу людини та світу, взятого у трьох його основних вимірах: природному, соціальному та духовному.

Принагідно зазначимо, що на думку Франца Марка (Franz Marc, 1880-1916) – представника так званого “аніمالістичного” експресіонізму в живописі, – тварини у порівнянні з сучасною людиною є чистішими й достойнішими художнього зображення [2, с.46]. Тому на більшості своїх полотен художник надавав перевагу саме тваринним образам.

У межах аніمالістичного циклу Густава Майрінка видається доречним виокремити три групи, що різняться за стилістичним та ідейно-тематичним

забарвленням. У першій групі “тваринного” циклу активно використаний алегоричний прийом звіроуподібнення, що дав автору можливість досягнути найвищого ступеня художньої типізації, надати художнім образам особливого загострення, розкрити аномальність дегуманізованого суспільного устрою.

Тваринний топос Майрінка – це зворотний бік і невід’ємна частина сучасної цивілізації, що розвивається шляхом не духовного, а технічного прогресу, що придушує в людині піднесені прагнення і потурає ницим тваринним інстинктам. У зооморфізмі персонажів простежується вплив філософських концепцій Дж. Фрейзера і О. Шпенглера, згідно з якими сучасний стан суспільства, позбавлений духовних і ціннісних орієнтирів, представляє собою останню стадію західноєвропейської культури, що прямує до початкової стадії свого розвитку і перетворюється на спільноту “цивілізованих” дикунів [2, с.19].

В оповіданні “Чітракарна, шляхетний верблюд” (“Tschitrakarna, das vornehme Kamel” 1904) зображені лицемірство та штучність людського суспільства. Верблюд Чітракарна, прочитавши одного разу Оскара Уайльда, настільки перейнявся естетичними поглядами цього англійця, що рішуче порвав зі своїми грубими та неосвіченими родичами і вирішив ступити на тернистий шлях дендизму. Відтак, щоранку він читає “The Gentleman’s Magazine” і веде куртуазні бесіди, кінчики його вусів *“загнуті вниз і надають обличчю модного у цьому сезоні розчарованого виразу”* [7, с.166] (тут і далі переклад наш – Ю.Б.). Саме завдяки Чітракарні інші жителі тропічного лісу активно перейняли бусідо – *“витончені манери та особливий вишуканий стиль, запозичений епохою модерн у середньовічної Японії”* [7, с.164]. Окреслюючи постулати японського кодексу честі, автор не втрачає нагоди посміятися над вітчизняною армією: *“опинився за одним столом із австрійським офіцером – посміхайся, коліки у животі – посміхайся, помираєш – посміхайся”* [7, с.164].

Таким чином, корисний вплив модерну проник навіть у найконсервативніші кола. Проте вишукані манери одразу ж вичерпалися із настанням зими. Майстерно маніпулюючи почуттями честі та благородства, Лев, Пантера і Ворон хитрістю змушують верблюда пожертвувати своїм життям заради порятунку “друзів” від голодної смерті. Останні рядки оповідання: *“Справді, бусідо не призначене для*

верблюдів...” [7, с.170] – останній акорд в описі хижого лицемірного суспільства.

В оповіданні “Вівцеглобін” (“Schöpsoglobin”, 1906) Майрінк висміює воєнну пропаганду та бездумні експерименти сучасної медицини. Достеменно відомо, що письменник алергічно сприймав специфічну форму націоналізму та воєнної пропаганди у західній Німеччині [8, с.154]. В оповіданні описаний експеримент, що повинен ознаменувати переворот у сфері військової справи – щеплення орангутангів віспяним детритом, взятим у баранів.

Однак спроба створити патріотичну диво-вакцину для німецьких солдатів має плачевні наслідки: *“У стані патріотичного екстазу мавпи зруйнували все навкруги і цілий день обирали ватажка. Мені здавалося, що я знаходжуся не в лісі, а в одній із європейських столиць...”* [7, с.136].

Майрінк, який офіційно проголосив себе “буддистом північної гілки” [9, с.209] і відкрито не поділяв ідей християнства, звертається до проблеми догматичності релігії в оповіданні “Історія лева Алоїса” (“Die Geschichte des Löwen Alois”, 1905). Новонароджене левеня, усиновлене вівцями, покійно скубе траву разом з овечою отарою “з вінком із маргариток та жоржин у гриві” [7, с.321]. Після закінчення школи молодий лев мріє вступити до кадетського корпусу, з приводу чого автор уїдливо зауважує: *“Сердешний! Він ще не знає, що туди приймають тільки справжніх, стовідсоткових баранів”* [7, с.320].

Коли ж Алоїс вперше у житті зустрічає дорослого лева, він запевняє свого родича: *“Слово честі, пане, я – баран!”* [7, с.321]. Нарешті він починає сумніватися у своїй родовій приналежності, проте натхненна промова пастора одразу ж переконує його побороти свою “гординю” і повернутися на “істинний шлях” смиренної вівці.

Автор досягає комічного ефекту шляхом введення майстерної імітації стилю проповіді, а також біблійних алюзій: пастор порівнює Алоїса із “заблудною вівцею”, яку Спокусник переслідує “немов лев рикаючий”. Важливого сатиричного значення в оповіданні набувають промовисті імена персонажів: овечий проповідник доктор Симулянс, молода ягничка Схоластика та інші. Таким чином, обмежене, заангажоване суспільство, яке не здатне визнати очевидного, прирівнюється до надмірно побожної овечої отари.

Уїдливіх насмішок у творчості Майрінка зазнає так зване “народне мистецтво” (“Die Heimatkunst”) – напрям, що набув поширення у кінці XIX століття. Основні риси народного мистецтва – ідеологізація швейцарського та німецького сільського життя із чіткою антиурбаністичною настановою, неприйняття чужого, нового і космополітичного. Глибока політизованість і прагнення до простоти, притаманні для цього напрямку, були неприйнятні для Майрінка. Письменник відстоював ідею елітарності культури і вважав народне мистецтво “дитячим базіканням <...> та умисним заниженням стандартів до рівня попередніх культурних етапів” [9, с.131].

Варто зазначити, що в експресіоністичному мистецтві мотиви неприйняття зла і нелюдності, почуття тривоги за долю суспільства парадоксально поєднувалися з елітарною замкнутістю, свідомою ізоляцією від широкої аудиторії, прагненням створити особливо складний, абстрактний світ почуттів, доступний тільки обраним [3, с.59]. В експресіоністичній ідеї елітарності мистецтва відчутний вплив філософії життя. Ф. Ніцше вважав явище масової культури ознакою профанації та занепаду. У формуванні естетичних критеріїв філософ обґрунтовує беззаперечне право еліти – прошарку надлюдей із унікальною сприйнятливістю та хворобливою чутливістю до страждання [3, с.24]. На думку А. Шопенгауера, художня творчість – ірраціональна і не має соціального призначення. Прекрасне існує у мистецтві, але не в дійсності, тому відхід від життя у “чисте мистецтво” є неминучим [3, с.24].

Оповідання Майрінка “Дика свиня Вероніка” (“Das Wildschwein Veronika”, 1908) – одна із найяскравіших пародій на південно-німецький варіант народного мистецтва. Свиня Вероніка, яка з дитинства мріє про акторську кар’єру, вривається на сцену театру посеред вистави “Вільгельм Телль”. Її блискуче виконання баварського народного танцю в саморобному національному костюмі викликає бурхливий шквал овацій. Письменник підкреслює, наскільки низький рівень естетичного розвитку публіки, яка не в змозі розрізнити драму Ф. Шіллера та незграбний танок свині: “Альпійське мистецтво! Альпійське мистецтво! Режисер, безперечно, – швейцарець!” Межам патріотизму не було меж <...> Єдиний шанувальник Уайльда та Метерлінка – дивакуватий приїжджий, – сховався у вбиральні” [7, с.40].

Коли Вероніка покидає свою рідну домівку, апогеєм тривіалізації мистецтва є пряма цитата із твору Ф. Шіллера “Орлеанська дівка” (“Die Jungfrau von Orleans”, 1801): “*Lebt wohl, ihr Berge, ihr geliebten Triften, ihr Wiesen...*” (“*Прощайте, рідні пагорби, пасовиська та луки!*”) [7, с.38]. Слава Вероніки зростала із кожним днем. Зрештою, її талант підкорив Мюнхен, “*був навіть заснований театр імені Вероніки*” [7, с.41].

Оповідання “Невиправний ягнятник Амадеус Кньодльзедер” (“Amadeus Knödlseher – Der unverbesserliche Lämmergeier”, 1916) містить тонкий натяк на події Першої світової війни. Протагоніст – орел-ягнятник, який вирішує втекти із зоосаду й оселяється у затишному містечку, населеному працюючими бабаками. Переконавши довірливих гризунів у своїх добрих та дружніх намірах, він займається продажем краваток і, здається, живе праведним життям. Тим часом беззахисні жителі міста загадково і безслідно зникають. У кінці оповідання автор майстерно порівнює зраду та невиправність хижого птаха із воєнною імпровізацією Італії, яка як відомо, із 1915 року вступила у війну на боці Антанти, незважаючи на те, що була членом Троїстого союзу.

Необхідно відзначити важливу роль побутових деталей, що сприяють максимальному олюдненню тваринних персонажів та створенню комічного ефекту. Так, орел-ягнятник перед відльотом ретельно збирає валізу, акуратно складає хусточки, підтяжки і годинник, а також розмірковує, чи не варто попросити адміністрацію зоосаду свідомо про поведінку [8, с.76]; овеча спільнота заносить ім’я новонародженого Алоїса у громадський гробсбук [7, с.319] і тому подібне.

На відміну від вищезазначених оповідань, де анімалістичні образи наділені усталеною фольклорною та біблійною семантикою (вівця – символ невинності, сумирності, пантера – втілення хижої жіночності, ворон – амбівалентний символ гріха і мудрості і так далі), в оповіданні “Бламель” (“Blamol”, 1903) зображені антропоїдні мешканці водного світу (Ланцетники, Старий Кальмар, Актинія та інші). Цю відсутність стабільного комплексу алегоричних атрибутів автор компенсує експліцитними портретними описами. Світ морських персонажів виступає у якості еквівалента нижнього царства, втілення хаосу. Оповідання

загострює такі негативні людські якості як духовна убогість, скупість, байдужість, інтелектуальна обмеженість, хабарництво.

Уподібнення героїв тваринам, а також заниження анімалістичних характеристик персонажів – це спосіб осмислення сутнісної природи людини, яка не здатна подолати у собі тривіальне і звірине начало. Автор створює яскраві соціальні типи своїх сучасників і звертається до різноманітних злободенних проблем того часу. Трагічна перцепція абсурдності буття Майрінка пов'язана насамперед із наближенням краху Австро-Угорщини. Практично у кожному оповіданні анімалістичного циклу звучить антимілітаристська тематика.

У другій групі оповідань анімалізм Майрінка відіграють виняткову роль у створенні гротескної образності. Події відбуваються переважно в оніричному просторі, у стані божевілля чи галюцинацій. Гротеск як форма максимально концентрованого узагальнення є безперечною сигнатурою експресіонізму. Незвичайність, фантастичність образів відображають риси хаотичної, парадоксальної дійсності, в якій письменники жили і творили. Гротеск привносить в художню тканину твору ірреальність, критику конвенціонально-логічного сприйняття світу, утвердження розкнутості свідомості від абсолютних істин і цінностей [9, с.113]. *(тут є посилання, але нема лапок – незрозуміло, що є цитатою)*

У творчості Майрінка тяжіння до гротеску й алогізму, тенденція до вираження неможливого і незбагненого набувають небачених масштабів. Поєднання контрастного і химерного, пошуки внутрішніх зв'язків між, здавалося б, несумісними явищами, розкривають вади та суперечності соціальної дійсності.

Широко застосовується, наприклад, прийом перетворення тварини на людину і навпаки. В оповіданні “Смерть ковбасника Шмеля” (“Der Tod des Selchers Schmel”, 1903) зображена химерна нічна процесія людиноподібних свиней, які зібралися вершити суд на головній площі міста. Одягнені у фіолетові шапочки і кольорові стрічки буршів, вони повідомляють звинувачуваному усі пункти звинувачення: “Кремезний кабан у закривавленому фартуху проголошує промову на захист підсудного” [7, с.216]. Та все даремно: “судді невблаганно дістають із кишень ще заздалегідь написаний вирок <...> так вже заведено у цьому світі” [7, с.217].

Часом сміливе поєднання гротеску та гіперболи переростає у відверто макабричні деформації та відхилення від норми, наприклад, людина *“з головою півня та жіночими грудьми, замість ніг – дві змії”* [5, с.101] з оповідання *“Годинникар”* (*“Der Uhrmacher”*, 1926) або кентаврестичний тур, вкритий пір’ям сороки, із качиними лапами замість ніг (оповідання *“Джазовий птах”* (*“Der Jazz-Vogel”*, 1930)).

Гібридні анімалістичні образи Майрінка є продуктивним матеріалом для створення атмосфери жаху: *“інфернальний сукуб”* із жалобною пов’язкою на вустах перетворюється на огидну паразитуючу комаху *“з овальною, позбавленою рота головою, довгими навучими лапки і чахлим тільцем з прозорими крильцями”* (*“Die Frau ohne Mund”*, 1930). Привид квартеронки Ліліт – втілення жіночої хтонічності, – переслідує головного героя, подібно до комахи-паразита, що *“присмоктавшись до ембріона метелики, п’є з нього життєві соки”* [6, с.147]. Наратор опиняється заживо похований у скляному коконі: *“отруйна личинка її чаклунський пристрасті проникнула до мене в душу і перетворила на своє імаго”* (дефінітивна стадія розвитку комахи) [6, с.149].

Гігантські п’явки – *“роздуті губчасті чудовиська, з витріщеними, склоподібними очима”* [8, с.93], – харчуються людськими надіями в оповіданні *“Візит І. Г. Оберайта до п’явок-хронофагів”* (*“J. H. Obereits Besuch bei den Zeitegeln”*, 1916). Потрапивши у царство примарних двійників, головний герой усвідомлює, що усе людське життя складається лише з різних форм очікувань. Незліченні і марні надії, спрага виграшу – не що інше, як їжа для п’явок-паразитів, що гніздяться в серцях і пожирають життя і час: *“Те, що я вважав сенсом життя, тепер луснуло на моїх очах, ніби мильна бульбашка <...> все, вчинене нами тут, на землі, тягне за собою нові очікування та нові надії. Ми – істоти, створені із часу, ми – згустки часу”* [8, с.94].

Таким чином, основними елементами гротеску анімалістичних оповідань Майрінка є бестіарні мотиви, гібридизація та метаморфози.

Третя група анімалістичного циклу присвячена філософським роздумам письменника про безсмертя та перевтілення душі. Визначальною рисою художнього світогляду Майрінка є інтерес до алхімії та езотерики. Відтак, в оповіданнях

письменника соціальний світ людей не антитетичний магічному, а є його продовженням, у якому сполучаються різні персоніфіковані начала природи.

В оповіданнях “Лихоманка” (“Das Fieber”, 1908), “Білий какаду доктора Хазельмайера” (“Dr. Haselmayers weisser Kakadu”, 1929) незмінно фігурує образ птаха, що символізує звільнення, трансцендентний вихід людської душі, стадії її алхімічної трансформації. За К. Юнгом, цей образ є архетипним: завдяки зв’язку із повітряною стихією, птах виконує роль посланця вищого світу і символізує посередництво між фізичним та духовним світами [4, с.160]. Крім того, образи птахів є описовими для певних стадій алхімічного процесу.

Загалом, використання птаха як символу душі зустрічається у фольклорі усіх народів світу. У Стародавньому Єгипті душу людини зображували у вигляді сонячного диска із широко простертими орлиними крилами; вавилоняни також зображували душу одягненими у пір’я [4, с.158]. У Корані правовірні стають птахами із яскравим пір’ям, а грішники перетворюються на хижих птахів.

Оповідання “Лихоманка” (“Das Fieber”, 1908) відкриває суто алхімічний епіграф: *“Матерія в реторті – Ater corvus sum”* (“чорний ворон”) [7, с.251]. На нічному цвинтарі відбувається моторошне дійство: головний герой спостерігає, як із розколотих сердець небіжчиків вилуплюються птахи. На його превеликий подив, із серця завзятого філантропа та мораліста вилітає огидний чорний ворон – справжня сутність цієї людини. Натомість, душа відчайдушного гульвіси та бунтаря набуває форми прекрасного сніжно-білого птаха. Дивуючись, чим цей марнотратник заслужив такої ласки, наратор припускає, що причиною цього є *“шалена пристрасть, жага до життя, до невідомого, потаємного <...> це воістину парадоксальне самоспалення <...> від маленької іскорки з катастрофічною швидкістю спалахнула його душа”* [7, с.255].

Подібна ідея звучить в оповіданні “Білий какаду доктора Хазельмайера” (“Dr. Haselmayers weisser Kakadu”, 1929): *“Ще стародавні єгиптяни знали, що людська душа замкнена в тілесній оболонці, немов птах у клітці <...> Поки ми живемо, душа залишається для нас чимось далеким, чужим і невидимим, немов пташеня, що спить у яйці”* [6, с.129]. Коли ж інкубаційний період спливає, товстий саркофаг шкаралупи тріскається від ударів дзьоба, і новонароджений райський птах,

розправивши крила, лине до своєї небесної батьківщини. Письменник скептично зауважує: *“Звичайно, душі більшості людей перетворюються або на горобців, або на якого-небудь домашнього птаха. Нічого дивного, якщо врахувати, що мої сучасники зривають із Дерева пізнання лише кінські яблука убогого, безкрилого матеріалізму!”* [6, с.131].

В оповіданні “Джазовий птах” запропонована оригінальна інтерпретація виникнення та сутності джазу. На думку автора, звуки джазової музики містять фундаментальні закони і причини світобудови. Це жахлива руйнівна сила: *“Коли я слухаю джазовий оркестр, я дивуюся, як така музика миттєво не спричиняє радикальних деформацій у тілах слухачів”* [6, с.144]. Майрінк приписує винахід цього музичного стилю професору Кассеканарі – представнику гаїтянського негритянського племені. Рідкісний карликовий ворон привезений професором із Конго – єдина істота, здатна відтворити магічний ритм джазової музики.

Цікавий спосіб реінкарнації зображений в оповіданні “Нічна розмова камерального радника Блапса” (“Das Nachgespräch des Kameralrat Blaps”, 1930). У центрі уваги автора фігурує *“жалобна зграя чорних, розміром із мигдальний горіх, жуків <...> багато людських оболонок змінила ця життєва сила”* [6, с.140]. *Blaps mortisaga* – рід жуків, які при найменшій небезпеці майстерно симулюють смерть. Так, головний герой тимчасово покидає свою тілесну оболонку подібно до жука, який удав мертвого. Ця аналогія не є випадковою, адже у системі середньовічного мислення жук символізував дуалізм людської природи, у якій під грубою корою тіла прихована безсмертна душа [4, с.87 – 89].

Отже, оповідання останньої групи містять прихований потяг людини до єдності з тваринними елементами, до відновлення “магічної рецептури” гармонії та безсмертя душі.

Таким чином, бестіарій Густава Майрінка сповнений фантастичних тваринних метаморфоз, які створюють парадоксально-загострені повороти сюжетів, яскраві алегоричні карикатури містять глибоке і трагічне художнє узагальнення злободенних соціальних явищ. Гротескний сплав фантастики і комізму є виразником бунту проти деформації у соціальній та психологічній сферах, порушення ходу природної та історичної еволюції.

У межах циклу письменнику вдалося порушити не тільки низку актуальних на той час питань, але і екзистенціальні проблеми буття. Анімалістичний цикл Густава Майрінка пронизаний прагненням відновлення зв'язку зі своїм праобразом, з одухотвореною, “магічною” природою.

Анімалістичні оповідання Майрінка сповнені типово експресіоністичних тем оновлення суспільного устрою і духовного переродження. Яскраве втілення у малій прозі письменника знайшов антивоєнний пафос. Містично деформовані, фантасмагоричні образи тварин – це хворобливий крик у нетрях експресіоністичного світовідчуття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Пестова Н. Лирика немецкого экспрессионизма : Профили чужести / Наталия Пестова. – Екатеринбург : Урал.гос.пед.ун-т, 2002. – 444 с.
2. Bergner K.D. Natur und Technik in der Literatur des fruehen Expressionismus / K.D. Bergner. – Frankfurt am Main : Lang, 1998. – 348 p.
3. Bonner S.E. Passion and Rebellion: The Expressionist Heritage / S.E. Bonner, D. Kellner. – NY : Columbia University Press, 1988. – 468 p.
4. Eliade M. Histoire des croyances et des idees religieuses : 3 Tomes / M. Eliade. – Paris : Payot, 1976. – Tome 1 : De l'age de la pierre aux mystere d'Eleusis. – 1976. – 496 p.
5. Meyrink G. Das Haus zur letzten Latern : Die Frau ohne Mund / G. Meyrink. – München : Moewig, 1973. – 160 s.
6. Meyrink G. Des deutschen Spiessers Wunderhorn / G. Meyrink. – Wien, Köln, Graz : Böhlau, 1987. – 434 s.
7. Meyrink G. Fledermäuse. Sieben Geschichten / G. Meyrink. – Leipzig : Kurt Wolff Verlag, 1916. – 237 s.
8. Mitchell M. Vivo: The Life of Gustav Meyrink / M. Mitchell. – Cambs : Dedalus Ltd , 2008. – 196 p.
9. Smit F. Gustav Meyrink. Auf der Suche nach dem Übersinnlichen / F. Smit. – München : Langen-Müller, 1988. – 317 s.