УДК 821.112.2(436)-32Майрінк.09

Ю. В. БЕРЕЖАНСЬКА

УРБАНІСТИЧНА ПРОЗА ГУСТАВА МАЙРІНКА

Стаття присвячена проблемі експресіоністичної репрезентації міського простору у прозі Густава Майрінка. Авторське сприйняття європейських міст початку минулого століття моделюється крізь призму світоглядних констант, іманентно властивих експресіонізму: антропо- та зооморфізм архітектури, деперсоніфікація жителів міста, атмосфера гротеску і божевілля, критика технічного прогресу.

Ключові слова: Майрінк, експресіонізм, топос міста, індустріалізація.

Урбаністичний ландшафт виявився найпродуктивнішим простором для розгортання експресіоністичної естетики. Топос великого міста став для генерації експресіоністів «вмістилищем їхньої власної і неповторної проблематики буття» [Цит. за: 1, 67]. У контексті «всеохоплюючої і гучної» експресіоністичної критики місто перестає бути реальним простором і перетворюється на «неосяжний, безмежний і незбагненний хаос» [3, 112], адже за перші два десятиліття ХХ-го століття митці стали свідками радикальних змін. Внаслідок стрімкого злету індустріалізації після війни 1870-1871 рр., покоління експресіоністів зіткнулося з новою реальністю, яка поставала у їхньому сприйнятті «потворною, зіпсутою, позбавленою майбутнього, із сумнівним поступом, […] приреченою на занепад» [13, 115]. Перцептивний вектор експресіоністів скерований усередину самих себе, адже їхнє життя – це невпинна боротьба з божевіллям. Вони «роздерті, розтрощені, посічені на шматки» [3, 125] і намагаються хоча б на мить віднайти у своєму доробку гармонію. В епіцентрі експресіоністичного міста – крик душі, змученої урбанізованим довкіллям, яка прагне вирватися, втекти від техногенного майбутнього. Деформовані топоси європейських міст стають головною ареною фрагментованого світовідчуття експресіоністів. У площині поетики великого міста уповні зреалізувалися субверсивні стратегії

експресіонізму: уривчастість, монтаж, телеграмний стиль, градаційна експресивність, «нанизування» образів, абсурдна метафорика, різке контрастування насичених кольорів.

За висловом Ф. Сміта, відтворення атмосфери міста є «однією із найсильніших сторін письменницького таланту» Густава Майрінка [11, 119]. Мета даної розвідки – проаналізувати специфіку урбаністичних топосів письменника, що дотепер не було об'єктом ґрунтовного вивчення.

Слід зауважити, що індустріалізовані мегаполіси, які стали основними осередками мистецтва експресіонізму, нерідко викликали у митців амбівалентні емоції. Прикметно, що експресіоністи спершу трактували технічний прогрес як своєрідний інструмент подолання експресіоністичного відчуження, як передумову всесвітнього єднання. Експресіонізм як революційний феномен *a priori* ставив за мету радикальні перетворення у мистецтві, філософії та літературі; прагнув до оновлення культурної, політичної і соціальної сфер, стагнованих націоналістичними та авторитарними інститутами та їх представниками. Тому цілком закономірно, що митці вбачали у техногенних нововведеннях шлях до змін, розвитку та модернізації. «Переможці відчуження» («Entfremdungsüberwinder») – ця дефініція експліцитно демонструє, як сприйняли експресіоністи появу останніх досягнень техніки – автомобілів, залізниць, дирижаблів та аеропланів [13, 11]. Однак захоплення технічними інноваціями зникає одразу після Першої світової війни [12, 257]. Це можна простежити, порівнявши перед- і післявоєнну версії вірша І. Голля «Der Panama-kanal» (1912-1918) і «Der Panamakanal» (1918). «Дійсність не поза нами, а всередині нас» [10, 120], – експресіоністи усвідомили, що не розвиток науки і техніки, а насамперед іманентна, перетворююча енергія людського духу має змінити світ.

У зв'язку з цим, **критика технічного прогресу** стає домінантою експресіоністичної літератури. За нашаруваннями цивілізації, посеред апокаліптичних сценаріїв і паноптикуму міських демонів експресіоністи

намагалися віднайти первинний сенс речей. Письменники пов'язують травматичний досвід людини у місті із появою нових видів транспорту. «Шалений вогонь дотепер небаченого чудовиська обрушився на наші нерви!» – констатує К. Пінтус [10, 118]. Контракція часу і простору, подразнюючий вплив гетерогенних процесів, динамізм мегаполісу унеможливлюють встановлення внутрішньої рівноваги. У фокусі експресіоністичного мистецтва – протистояння «машини» і «душі».

Творчий доробок Майрінка сповнений недовіри до технічного прогресу та матеріалізму, розчарування результатами розвитку європейської цивілізації, сумнівів у правильності її шляху. Експресіоністичне місто Майрінка насичене чужорідними, неприродними звуками та запахами, нанизування різнорідних образів створює тривожний ефект: «Каруселі грюкали своїми моторами, це нагадувало биття величезного серця. Невпинне муркотіння численних шарманок, барабанний дріб, клацання, що доносилися з тирів, – від усього цього тремтіло повітря» [4]; «Рівно о п'ятій ранку в мирний сон мешканців вривався огидний скрегіт – це внизу, біля Богемського театру, на рейках верещала, повертаючи, електрична конка» [9]; «Пройшли місяці. Літо поширило свої пахощі по місту, – майже так, як це було у часи, коли ще не з'явилися легкові автомобілі» [7, 62] – так сприймає Майрінк появу автотранспорту у Празі. «Механічне чудовисько, що пожирає простір» [6], – називає автомобіль головний герой роману «Ангел західного вікна» («Der Engel vom westlichen Fenster», 1927). Наратор приголомшений божевільною швидкістю авто: «стрілка танцювала на позначці «140» і повзла далі [...] Незабаром стрілка ковзнула за позначку «150» [...] Мотор вже не реве, а співає. Стрілка спідометра стрибає на позначку «180» [...] Ні, так вести машину може тільки диявол…» [6].

В оповіданні «Чорний яструб» («Der schwarze Habicht», 1929) Майрінк експліцитно називає автомобіль винаходом диявола: «Яку мету переслідує він, спокушаючи нащадків Адама нелюдською насолодою від все більш і більш високих швидкостей?» [8, 166]. Герой роману «Вальпургієва ніч»

(«Walpurgisnacht», 1917) панічно боїться залізниці, «вважаючи її єврейським винаходом» [9]. Навіть у заповіті Флюгбайль пише: «Мої земні останки ні в якому разі не повинні перевозитися залізницею або ж за допомогою інших подібних транспортних засобів» [9]. За іронією долі, Флюгбайль божеволіє і знаходить свою смерть саме під колесами цього «демонічного винаходу: «Він не зводив очей з далекої точки, в якій зливалися рейки» […] «Там, де вони перетинаються, – Вічність», – прошепотів він […] «Назустріч стрімко летів поїзд […] з боків зловісно розліталися червоні іскри, немов коралове намисто…» [9].

Епіграф до новели «Нафта, нафта» («Petroleum, Petroleum», 1902) містить скандальне попередження: «Щоб зберегти права на дане пророцтво, заявляю, що ця новела була написана у 1903 році» [7, 336]. У цьому «пророцтві» гігантський розлив нафти руйнує життя людей: всі океани вкриті нафтовою плівкою, вода більше не випаровується, припиняються дощі. Людство стоїть на межі загибелі. Винуватець цієї техногенної катастрофи – хімік, геній якого не був достойно оцінений співвітчизниками. У якості помсти він викликає нафтове забруднення, підриваючи нафтові свердловини у Мексиканській затоці. Прикметно, що більше ніж сто років по тому оповідання знову привертає до себе увагу і змушує людство замислитися: після катастрофи у Мексиканській затоці у 2010 році творчість Майрінка стала предметом бурхливого обговорення у пресі.

Гротесково-символічна природа міста породжує апокаліптичні візії Майрінка, передчуття незрозумілої і водночас неминучої трагедії: «Здавалося, місто мстить Хауберіссеру за байдуже ставлення до себе у недавньому минулому» [4]. Атмосфера занепаду у єврейському гетто символізує завершення німецькомовного домінування у **Празі**. Опис знесення празького гетто набуває глобального характеру, знаменуючи руйнування цілої монархії. У романі «Вальпургієва ніч» криваве повстання у Празі є своєрідною репетицією апокаліпсису: «кам’яні велетні оживуть і будуть трощити місто» [9]. Рекурсивний образ крові забезпечує яскраве

символічне наповнення: «хвилі Мольдау одного дня стануть червоними від крові»; «Кров – ось справжня ґрунтова вода Праги» [9]. Сповнене хворобливих фантасмагорій у творчості Майрінка місто **Амстердам**: «місто з похмурими гостроверхими будівлями на тлі цілого лісу корабельних щогл […] Амстердам здавався йому сморідним, наїжаченим чудовиськом» [4]. Перед читачем відкривається «вся безрадісна буденщина голландського портового міста […] з мовчазними обивателями, з тісними крамничками, що торгують сирами і рибою, запах якої не міг заглушити сморід гасу серед гостроверхих будинків, покритих *почорнілою* черепицею»; «Позаду лежав *чорний* Амстердам, який у передзахідній заграві нагадував згусток смоли» (тут і далі курсив наш – Ю.Б.) [4], – у наведених цитатах символічна роль відведена чорному кольору.

Дія роману «Зелене обличчя» («Das grüne Gesicht») (написаний у 1916 році) відбувається у недалекому майбутньому, одразу після завершення війни. У творі панує атмосфера безнадійності, безвиході, морального і духовного виснаження суспільства, «шалена гонка людства, що мчить назустріч своїй загибелі» [4]. Час, у якому живе сучасна людини – це Калі-Юга на межі свого завершення. Цивілізація «тепер звалилася і оголила всю гниль, що накопичилася всередині» [4]. Письменник діагностує гостру кризу, приреченість людства, при чому Перша світова війна виявляється тільки одним із попередніх симптомів кінця світу. Руйнування Амстердама і повстання у Празі – це перші проявлення глобальних катастроф, страшного фіналу, який Майрінк пророкує як необхідну і неминучу розплату. Майрінк не випадково обирає площиною для розгортання сюжету саме це місто. Політично нейтральна територія під час Першої світової війни, Амстердам забезпечує роман яскравою атмосферою екзистенціальної безпритульності, приреченості людини на вічні поневіряння: «На їхніх обличчях проступала печать якоїсь незцілимої блукацької недуги… щось на зразок відсихання коренів» [4]. Замість картин поруйнованого війною міста увага автора

зафіксована на «потоці переселенців […], що нагадують хмару термітів...» [4].

Традиційно вулицями експресіоністичного міста простує **божевілля:** «Амстердам в очікуванні всесвітнього потопу. Все людство збожеволіло» [4]; «Божевілля вже охопило всіх. Серед білого дня» [9]. Експресіоністи зображують дійсність, заломлену крізь призму свідомості персонажа. Так, нашестя мух у палаці графині Заградки – це зматеріалізована проекція її підсвідомих страхів: «Дивно, все життя Заградки захищалася від уявних мух, – і ось вони насправді з'явилися. Вона немов їх накликала» [9].

Мотив божевілля виконує функцію очуження, виступає у якості опозиції до норм обивательського життя. Письменники свідомо деформують картини дійсності, звертаючись до різноманітних способів «психопатологізації» персонажів, до загостреної емоційності та гіперболізації: «На безлюдній базарній площі […] серед перекинутих кошиків, *немов забуті гігантські іграшки*, стоять намети торговців, росте трава» [6]. Поетика очуження, традиційна для експресіоністської моделі світу, реалізується в екстремальному просторі між полюсами «уречевлення» («Verdinglichung») та «персоніфікації» («Personifizierung») [13, 44]. У романі «Вальпургієва ніч» внутрішня дисгармонія пана імператорського лейб-медика Флюгбайля артикулюється у раптовому розлогому описі запеклої «боротьби» персонажа із власними саквояжами. Кульмінаційний момент роману характеризується неочікуваним переходом від кривавого повстання у Празі, від атмосфери всезагальної паніки і хаосу до абсурдної ситуації, у якій персонаж не в змозі знайти штанів. Письменник майстерно застосовує прийом персоніфікації, комічного ефекту цій тривіальній ситуації додають міфологічні алюзії: «Лейб-медик ризикнув наблизитися до одного з шкіряних чудовиськ і навіть відкрив йому пащу, *як свого часу блаженний Андрокл леву* […], незліченні краватки обвилися навколо нього, подібно до *морських змій Лаокоона*» [9]. Підміна трагічного комічним є практично непомітною, спостерігаємо гротескне балансування і розмитість кордонів логіки.

Сучасне місто у сприйнятті експресіоністів – це знедуховлений простір, де знівельовано будь-які етичні цінності; кунсткамера, у якій розчиняється власне «Я» і втрачається ідентичність. Відбувається депсихізація персонажів, яку забезпечує експресіоністичний **прийом маски.** Особистість в експресіонізмі фрагментована, уречевлена і дегуманізована, нездатна керувати своїми думками і вчинками. У цьому контексті промовистою є метафора Майрінка про людину як бандероль: «…самих себе ми сприймаємо тільки у певній «упаковці», і гадки не маючи, що всередині. Обгортка зі стандартними написами – відправник: «батьки», адресат: «могила»; поштові штемпелі – «цінна» або… ну це вже наскільки нам вистачить амбітності…» [6]. «Демонізація технічної цивілізації, що вирвалася з-під влади людини, перетворення людської особистості на маріонетку або підпорядкування чужій волі» [2, 220], – це насамперед артикуляція страху людини перед створеними нею артефактами: «Невже все, що створене людиною – прекрасне чи огидне, – випускає згубний дух мертвотності?» [4].

Маска як потужний засіб абстрагування і типізації активно зреалізована у творчому доробку Майрінка: «Мертва тиша запанувала на площі, у всіх від жаху перехопило дух; кат зі своїми підручними, судді, священики, сановники, завмерши у гротескних позах, нагадували комічних безглуздих маріонеток» [6]. Люди, які населяють «Місто із таємничим серцебиттям», характеризуються анонімністю, місто «здатне промовляти вустами своїх маріонеток» [8, 113–115]. Продуктивним засобом творення ефекту деперсоналізації натовпу виступає синекдоха: «Широка і пряма, немов стріла, вулиця була наповнена велосипедистами – море голів, брижі виблискуючих педалей»; «криві спини, запалі животи, […] шиї, немов гіпсові пальці, – вони мовчки волоклися за ним, човгаючи дерев'яними черевиками» [4].

Поряд із знеособленням міських мешканців, творчість Майрінка активно демонструє **оживлення архітектури міста**. Приховане життя міста

здатне реагувати на етапи духовного шляху героїв: коли Пернат обирає містичний шлях життя, руйнується старовинний міст, який символізує зв'язок із потойбічним світом. Архітектура міста зображена як живий організм, будинок у ньому – це не лише жива істота, на якій залишили відбиток минулі століття, – він наближається за своїми функціями до значення дійової особи, яка здатна керувати життям своїх жителів. Зоо- та антропоморфізм архітектури широко представлений у художньому доробку письменника. У прозі Майрінка зустрічаємо «кривобокий будинок з відступаючим назад *чолом*»; «будинки, що нагадують *ікла*» [5]; а також «хатинку із *циклоп'ячим оком*» («Zyklopenhütte») [8, 182]; «похмуре тло десятків вузьких будинків, що стали *плечем до плеча*» [4]; «*будинок-череп*, що встромив у тротуар свої верхні *зуби*, підморгував то одним, то іншим *оком*» [4]; «будівлю, яка […] з роками провалилася в м'яку торф'яну ґрунт по саму *шию*» [4]; «провулок, що нагадував *лікоть вивернутої руки*» [8, 115]. Анімізація «Вежі голоду» містить яскраві натуралістичні деталі процесу травлення: «скільки жертв збожеволіло у її кам'яному *череві*, […] це гранітне чудовисько з ненаситною *утробою* […] шахта, подібно до *стравоходу*, пронизувала вежу *від глотки до шлунка*» [23].

Загалом, **топос Будинку** у творчості Майрінка діаметрально протилежний до символізму міфологеми Дому як опори, фундаменту людського існування. Імпліцитні характеристики, закладені в структурі цього образу: впевненість, захищеність, надійність, – не знаходять відображення у художньому світі письменника. Натомість, будинок у творах Майрінка асоціюється із хиткою, непевною позицією людини у світі: сходи круті, немов пожежна драбина, доводиться «хапатися за кручені латунні поручні, щоб утримати рівновагу» [4]. Будинок постає ворожим, небезпечним середовищем-лабіринтом, персонажі опиняються у пастці серед морбідних елементів інтер'єру: «дверна ручка – людська рука, прикрашена перснями… Рука небіжчика! Білі пальці вчепилися у порожнечу…» [7, 188];

«Це якась старовинна будівля – стільки входів та виходів! *Немов лисяча нора*…» [7, 303].

Основна функція будинку, як і зовнішнього простору у світі Майрінка загалом, – це відображення душевних порухів, внутрішнього стану персонажів. Так, кімната без входу і виходу у старовинному будинку на Старосинагогальній вулиці у романі «Голем» є алегоричним втіленням мотиву замкнутості людини у своєму власному світі, всередині самої себе. Майрінк протестує проти ув'язнення людського духу в тілесній оболонці, проти пригнічення внутрішнього простору душі однозначністю та раціональністю буденного життя. Таким чином, маємо справу зі специфічними авторським концептом «будинок як в'язниця» та його розширеним варіантом – «реальний світ як в'язниця», які конкретизують світоглядні інтенції письменника.

В оповіданні Майрінка «Місячне сяйво над **Берліном**» («Mondschein über Berlin», 1927) це місто постає осередком «пруссіанізму», символом стагнації вільгельмівської Німеччини: «Повний місяць стояв над Берліном якнайвище та якнайдалі від міста – наскільки це йому дозволяли зробити закони оптики» [8, 176]. Оповідання містить традиційний для Майрінка лунарний антропоморфізм. Коли письменник пропонує небесному світилу на деякий час спуститися до нього, щоб поспілкуватися, пан Місяць обурено відмовляється: «Та що Ви собі думаєте?! Там же повно пруссів!» [8, 176]. Натомість, Місяць пропонує Майрінку піднятися до нього у небо: «На щастя, апостол Яків зглянувся наді мною і люб'язно скинув свою мотузкову драбину» [8, 177]. Таким чином, Драбина Якова, що з'єднує небо із землею, стає інструментом втечі із сучасного міста, возз'єднання людини із духовним світом. Цікаво зображене у творчості Майрінка курортне місто **Монтре** («Montreux», 1907), у якому письменник проживав у 1905 році. Майрінк втілює свої негативні враження у яскравих експресіоністичних оказіоналізмах. Посилаючись на постійно дощову погоду на швейцарському курорті, письменник скептично зауважує, що Монтре неодмінно перемогло б

у «змаганнях із атмосферних опадів» – «Wettregnen» [7, 211] (пародія на «Wettrennen» – «змагання на верхових конях»). Продовжуючи опис погодних умов у місті, Майрінк замінює назву температурної шкали «Fahrenheit» на «Zerfahrenheit», тобто «розірваність», «пошматованість». Таким чином, словотворча гра є виразником песимістичного світогляду митця, руйнівної сили міста, його згубного впливу.

Критикуючи деструктивну природу урбаністичного топосу, експресіоністи, цілком закономірно, розмірковували над можливими способами порятунку. Альтернативою місту в експресіоністичному доробку виступають **екзотичні простори**. Захоплення східними культурами та релігійними вченнями знайшли яскраве втілення у короткій прозі Майрінка: із вулиці алхіміків у Празі письменник переноситься у фантасмагоричний світ тибетських ритуалів. Центральною темою художнього доробку письменника є конфлікт Заходу і Сходу; далекі, химерні і невідомі світи – Єгипет, Персія, Індія або Тибет, – протиставляються сучасному індустріалізованому місту.

Осмислення проблеми експансії техніки, прагнення втечі із міста-Молоха зрештою приводить експресіоністів до усвідомлення необхідності повернення у лоно **Природи**. Місто як протиприродний, зіпсутий, згубний простір протиставляється недоторканим ландшафтам, які здатні наповнити людину новою відродженою духовністю. Так, у творчості Майрінка природа зазвичай вторує атмосфері загальної стагнації людства, пейзаж переломлений крізь призму внутрішнього стану персонажів: «Земля вже не в силах прокинутися […] Здавалося, годинник природи зупинився» [4]. Описи довкілля в експресіоністичних творах найчастіше так чи інакше пов’язані із зображенням руйнівного впливу міста, із реалізацією мотиву пригніченої природи. У романі «Ангел західного вікна» пригнічення, ґвалтування природи символізує шалений рух автомобіля княгині Шотокалунгіної. Ландшафт перетворюється на розмите марево, автомобіль летить повз дерева алей «із шабельним свистом, з калейдоскопічною швидкістю, у

запаморочливому танку судорожно мерехтять пішоходи, нагадуючи маріонеток…» [6].

Таким чином, місто є основним плацдармом для розкриття експресіоністської конфліктності буття. Сучасне життя у місті – це неприродна і другорядна форма людського існування. Однак експресіоністи вірили, що суспільство, яке стоїть на межі самоанігіляції, здатне до оновлення, і тому шукали залишки духовності у лоні природи і східних віровченнях. Підвищена емоційність, експлозія почуттів, гротескне світосприйняття у творчості Майрінка – такі шляхи реалізації експресіоністичної реакції на активне проявлення технічного прогресу, вираження сумнівів на рахунок буття та досягнень людства. Злиття життя і смерті проявляється на стилістичному рівні (антропо- і зооморфізм), у мотиві автоматів, штучної людини. Мета письменника – оголити невидимий, духовний світ від його матеріальної, тривіальної оболонки. Аналіз вищевисвітленої проблематики у творчості Майрінка дає можливість значно глибше осмислити феномен письменника, а також сприяє розширенню літературознавчої думки про австрійський експресіонізм.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гаврилів О. Образ міста в німецькій експресіоністичній ліриці / О. Гаврилів // Експресіонізм : зб. наук. пр. / упоряд. Т. Гаврилів. — Львів : ВНТЛ-Класика, 2005. — С. 65—86.
2. Пестова Н. Лирика немецкого экспрессионизма : Профили чужести / Наталия Пестова. — Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, 2002. — 444 с.
3. Anz Th. Literatur des Expressionismus / Thomas Anz. — Stuttgart : Metzler J. B. Verlagsb, 2002. — 258 s.
4. Meyrink G. Das grüne Gesicht: Ein okkulter Schlüsselroman [Електронний ресурс] / Gustav Meyrink. — Leipzig : Gustav Kiepenheuer Verlag, 1986. — 288 s. — Режим доступу : http://gutenberg.spiegel.de/buch/1563/1

5. Meyrink G. Der Golem [Електронний ресурс] / Gustav Meyrink. — Berlin : Ullstein Verlag, 2000. — 280 s. — Режим доступу : http://gutenberg.spiegel.de/buch/1557/1
6. Meyrink G. Der Engel vom westlichen Fenster [Електронний ресурс] / Gustav Meyrink. — Bremen : Blessing, 2003. — 343 s. — Режим доступу : http://gutenberg.spiegel.de/buch/1560/1
7. Meyrink G. Des Deutschen Spiessers Wunderhorn / Gustav Meyrink. — Wien : Böhlau Verlag, 1987. — 435 s.
8. Meyrink G. Fledermäuse. Sieben Geschichten / Gustav Meyrink. — Leipzig : Kurt Wolff Verlag, 1916. — 237 s.
9. Meyrink G. Walpurgisnacht [Електронний ресурс] / Gustav Meyrink. — München : Heyne, 1986. — 250 s. — Режим доступу : http://www.onread.com/book/Walpurgisnacht-Phantastischer-Roman-862490/
10. Pinthus K. Rede für die Zukunft / Kurt Pinthus // Der Aktivismus [Hrsg. von Wolfgang Rothe]. — 1918. — S. 116—133.
11. Smit F. Gustav Meyrink. Auf der Suche nach dem Übersinnlichen / F. Smit. — München : Langen-Müller, 1988. — 317 s.
12. Spreizer Ch. The spirit of expressionism ex machina / Christa Spreizer // A companion to the literature of German expressionism / ed. Neil H. Donahue. — NY : Camden House, 2005. — P. 255—287
13. Vietta S. Expressionismus / Silvio Vietta, Hans-Georg Kemper. — München : Wilhelm Fink Verlag, 1997. — 464 s.

Ю. В. БЕРЕЖАНСКАЯ

УРБАНИСТИЧЕСКАЯ ПРОЗА ГУСТАВА МАЙРИНКА

Статья посвящена проблеме экспрессионистической репрезентации городского пространства в прозе Густава Майринка. Авторское восприятие европейских городов моделируется сквозь призму мировоззренческих констант, имманентно свойственных экспрессионизму: антропо- и

зооморфизм архитектуры, деперсонификация жителей города, атмосфера гротеска и безумия, критика технического прогресса.

Ключевые слова: Майринк, экспрессионизм, топос города, индустриализация.

Yu. BEREZHANSKA

URBAN PROSE OF GUSTAV MEYRINK

The article deals with the Expressionist representation of the city space in the prose by Gustav Meyrink. The author's perception of the European cities is modeled in the light of the world-view constants, inherent in Expressionism: anthropo- and zoomorphism of the architecture, depersonification of citizens, the atmosphere of grotesque and insanity, technical advance criticism.

Keywords: Meyrink, expressionism, topos of the city, industrialization.