УДК 821.112.2(436)-32Майрінк.09

Бережанська Ю.В.,
аспірант,
Львівський національний університет імені Івана Франка

АНТАГОНІЗМ ПОКОЛІНЬ У ПРОЗІ ГУСТАВА МАЙРІНКА

Анотація

Стаття присвячена проблемі конфлікту поколінь у прозі австрійського письменника Густава Майрінка. Опозиція батьків та дітей переосмислюється в експресіоністичному ключі, а саме в естетичному, побутовому та історичному аспектах. У творчості Майрінка досліджені тема конфронтації конвенціонального і новаторського, мотив батьковбивства та специфіка втілення архетипу Великої Матері.

Ключові слова: *експресіонізм, Густав Майрінк, архетип, мотив.*

Аннотация

Статья посвящена проблеме конфликта поколений в прозе австрийского писателя Густава Майринка. Оппозиция отцов и детей переосмысливается в экспрессионистических ключе, а именно в эстетическом, бытовом и историческом аспектах. В творчестве Майринка исследованы тема конфронтации конвенционального и новаторского, мотив отцеубийства и специфика воплощения архетипа Великой Матери.

Ключевые слова: *экспрессионизм, Густав Майринк, архетип, мотив.*

Summary

The article deals with the conflict of generations in the prose of the Austrian writer Gustav Meyrink. The opposition of parents and sons has been reconsidered in the expressionistic manner, specifically in aesthetic, biographical and historical aspects. In Meyrink's works the confrontation between the conventional and the innovative, as well as the motive of parricide and the archetype of Great Mother have been analyzed.

Key words: *expressionism, Gustav Meyrink, archetype, motif.*

Глобальні катаклізми початку XX століття, "криза існування", крах ідеалів і пережитків минулого, бурхливі зміни і народження нового, – усе це стимулювало митців до переосмислення та розкриття сутності людського буття. Саме тому експресіоністичне мистецтво розвивається у діапазоні сильних і болісних констант ізоляції, саморефлексії і пошуку свого істинного "Я". Проблеми відчуження, деструкції законів, релігійних та моральних догм, боротьба старого та нового втілюються насамперед у мотивах конфлікту генерацій, у гострому неприйняття та запереченні світу попереднього

покоління. Експресіоністський тип мислення активно виявляв “прагнення молодого покоління письменників видозмінити чи й зовсім змінити принципи світобачення й світовідтворення, систему образності й засоби поетики” [3, 250]. Таким чином, непримиренність конфлікту генерацій – одна із центральних експресіоністичних проблем, своєрідна артикуляція туги за свободою. За висловом Еріха Мюзама, експресіонізм був направлений “проти авторитету і примусу, проти традицій…”, митці прагнули “звільнитися від зашморгу заборон на своїх шиях […] заявити про себе як про людей із власним болем, із власним життям, не дякувати, а вимагати і робити виклик” [6, 49]. До представників старшої генерації, якій опонували експресіоністи, належали насамперед “науковці, пастори, чиновники і батьки” [5, 80]. За висловом Г. Кайзера, “бунт проти батьків” (“Der expressinistische Generationenkonflikt”) символізував насамперед “протест проти стагнації молодого життя державою, суспільством, сім’єю” [5, 81]. Таким чином, одвічна проблема конфронтації “батьків та дітей” набуває у творчості експресіоністів загостреного звучання, трансформуючись у протистояння минулого ладу з теперішнім” [7, 185]. У даній роботі проблема конфлікту генерацій буде розглянута на матеріалі прози австрійського письменника Густава Майрінка, що дотепер не було об’єктом спеціального вивчення і потребує докладного дослідження.

У рецепції експресіоністів сучасний абсурдний світ опиняється далеко поза компетенцією людського інтелекту та наукових теорій. Показовим є вислів Г. Бенна: “Мій мозок – це оманливий шлях; шлях, сповнений блукання” [5, 114]. Таким чином, істинність картезіанського постулату “Cogito ergo sum” піддається серйозним сумнівам у контексті експресіоністської **критики пізнання, раціонального розуму** та **мови** (“Erkenntnis-, Ratinalitäts- und Sprachkritik”) [5, 77]. Одним із невід’ємних компонентів експресіоністичного бунту є полеміка між поколінням авторитетних вчених та їхніми колишніми учнями. Так, на думку Майрінка, сучасна людина настільки скалічена освітою, що нездатна самостійно ступити і кроку, “адже не уявляє життя без духовних милиць, успадкованих від предків” [11] (тут і далі переклад наш – Ю.Б.). В оповіданні “Bal macabre” письменник саркастично констатує: “Вам відпущено п’ятдесят років життя, десять із них краде школа; в результаті залишається сорок” [16, 70]. Оскільки “з першою думкою народжується і перша омана” [5, 112], у якості альтернативи всесильному людського розуму істинним інструментом пізнання був проголошений феноменологічний метод осягнення світу – виявлення “чистих феноменів”, духовна інтуїція, чуттєво-емоційна сфера, ідеальне світовідчуття митця. Фантастичні світи Густава Майрінка, пронизані містичними уявленнями про людину, а також сфери підсвідомого, сновидіння, марення є своєрідним способом втечі від реальності. Творчість письменника переповнює розпач і сум’яття помислів – наслідок колективної травми початку минулого століття. Героїв охоплюють “безпланові плани” (“Pläne, die keine sind”), “ідеї, які суперечать одна одній, безцільні бажання, сліпі, ненаситні пристрасті, які наштовхуються одна на одну і розбиваються […] крики завмирають в грудях і не доходять до поверхні […] Хаос понять

обертається в голові, немов скажене колесо, кожне биття серця приносить у мозок нові уламки напівготових думок і знову змиває їх геть” [17, 11].

Письменник переконаний, що “всі ми раби своїх думок, і аж ніяк не їхні творці!” [14]. Людина – це свого роду приймач, який вловлює думки Матері-землі. Майрінк афористично прирівнює думку до звістки, що надходить ззовні: “Що таке звістка? Це – думка, озвучена в слові (“Ein Gedanke, in laute Worte gekleidet”). А що таке думка? Беззвучне слово (“Ein leises Wort”), чи то пак не що інше, як звістка. Ви переконані в тому, що думка, що відвідала вас, народилася у вашому мозку? Чому б не припустити, що це – звістка, принесена вам ззовні?” [11]. Подібна ідея звучить у романі “Білий Домініканець” (“Der weisse Dominikaner”, 1921): “людина – не більше ніж маріонетка […] Мозок – найнепотрібніша залоза з усіх, які є у людини. Його потрібно видалити, наче мигдалики” [15]. Герой роману вирішує розпочати нове життя і “поступово відучити людину від безсоромної довіри до всемогутності розуму” [15].

Критика досягнень та можливостей науки артикулюється насамперед у негативних образах науковців, професорів, а передусім лікарів. Яскравим прикладам є одноактова п’єса Г. Бенна “Ітака” (“Ithaka”, 1919), у якій автор переносить цей конфлікт у площину дискусії між авторитетним професором медицини з одного боку та кількома студентами з іншого боку сцени. Радикальне відхилення раціональних методів природничих наук заявлене в останніх рядках твору: “Ми прагнемо сновидінь! Ми прагнемо сп’яніння! Ми викликаємо Діоніса та Ітаку!” [8, 28]. Знаходимо безліч прикладів сатиричного зображення лікарів у малій прозі Майрінка – безглузді фігури “вчених зі світовим ім’ям”, невігластво яких закладене у промовистих прізвищах (професори Бюффелькляйн (Büffelklein), Мостшедель (Mostschädel) та інші). Так, в оповіданні “Мозок” (“Das Gehirn”, 1901) письменник висміює “надсучасні” методи клінічного обстеження: “Відкрийте ліве око – так, тепер праве – добре. Світлові рефлекси в порядку. Світлові рефлекси у Вас завжди були в порядку, пане Шляйден? […] Саме на це Вам слід було б звертати увагу, – з легким докором зауважив професор Бюффелькляйн” [16, 101]. Ідея, втілена практично у кожному творі Майрінка – це абсолютна безпорадність науки і сучасної людини перед таємницями Всесвіту. Так, єдине, що професор може порадити пацієнтові із загадковими симптомами – це “цілковите утримання від будь-яких хвилювань”, яке він “…прописав як фахівець!” [16, 104]. В оповіданні “Гарячий солдат” (“Der heisse Soldat”, 1901) сарказм автора сягає апогею: “В останні роки медична наука досягла неабияких успіхів […] у госпіталях більшість солдатів, звичайно, вмирали, але тільки після операції, та й то тому, що кулі ворогів перед пострілом, судячи з усього, не оброблялися антисептиками або ж вони після пострілу встигали на льоту підхопити шкідливі для здоров’я бактерії” [16, 258]. Нещадну критику лікарів знаходимо і у романній творчості письменника: “психіатри… ці браві селекціонери, котрі класифікують як відхилення від норми абсолютно все, що виростає на висохлому ґрунті їхнього безпросвітного невігластва” [14].

Прагнення митців подолати панування розумової детермінації дійсності, вивільнити людину від тиску законів об’єктивної реальності, вирватися за межі

банальності та вульгарності сучасного життя зумовили яскраво виражену “антиобивательську” спрямованість (“Antibürgerlichkeit”) експресіонізму. “Наші книги будуть незрозумілі вам, бюргери!” [6, 118], – заявляв Фердинанд Гардекопф. Герой експресіонізму живе за законами своєї власної реальності, не знайшовши для себе місця у справжньому світі. Саме тому серед загального доробку експресіоністичного мистецтва поруч із пафосом єднання та братерства так часто можна знайти відверті провокації, образи на адресу публіки, саморефлексивну незрозумілість та звернення до езотерики [5, 114]. Принагідно зазначимо, що у трактуванні експресіоністів, бюргер – це не соціальний аспект, а насамперед тип менталітету, поведінки. Незалежно від варіацій у назві – “Bürger”, “Spiesser” чи “Philister”, – це завжди “ворог усього високого і глибокого”, втілення обмеженості, кар’єризму, пихи та зарозумілості. Негативне зображення світу обивателів, свідоме відмежування від нього є своєрідним маніфестом самотності митця, артикуляцією дихотомії “мистецтво-життя” [5, 76]. Це один із варіантів експресіоністичного очуження (“Entfremdung”), ніцшеанське претендування на елітарність мистецтва. Водночас, на думку Хуго Керстена, бюргер – це ні у якому разі не антипод художника: вони взагалі не перебувають у жодному зв’язку. “Я сам відшукаю свого антипода”, – заявляє митець [5, 77]. Критика обивательського типу мислення та способу життя є безперечною домінантою творчості Майрінка. Про це свідчить вже сама назва книги, у яку в 1913 році увійшли оповідання Майрінка – “Чарівний ріг німецького філістера” (“Des Deutschen Spiessers Wunderhorn”), – це сатирична алюзія на збірку народних віршів часів романтизму “Чарівний ріг хлопчика” (“Des Knaben Wunderhorn”). Письменник не втрачає жодної можливості висміяти “цей неперевершений, чисто австрійський стиль – з аристократичною поблажливістю сприймати усе серйозне як нудний педантизм і, навпаки, до усього другорядного, дріб’язкового ставитися з якимось смертельним пієтетом” [18]. В оповіданні “Фіолетова смерть” (“Der violette Tod”, 1902) автор створює комічну ситуацію, коли повсюдно вибухає епідемія, що становить загрозу загибелі людства. У той час, як усюди панує паніка, “[…] в Австрії, де, як відомо, люди читають тільки місцеві новини, ще кілька тижнів все залишалося спокійно” [16, 328].

Художній доробок Майрінка пронизаний прагненням вирватися з тенет анонімного існування обивателів, адже “у якому чудовому, розкішному, строкатому буйстві фарб ожив би світ, якби вдалося побачити у новому світлі ті речі, які занесені сірим піском буденщини і скуті збіднілістю людської мови!” [11]. Персонажі Майрінка із відразою сприймають “підтюпцевий ритм обивательського побуту із його єдиною метою – дожити до безглуздої смерті” [11]. На думку письменника, “пов’язані путами і зморені сном бюргери бредуть по життю, немов забійна худоба”, – покірно, байдуже і бездумно. Майрінк прирівнює їх до “мерзенних жучків, що вічно копошаться, деруться по гладкому стеблу, щоб з його верхівки впасти на землю. Вони вважають, що живуть наяву, але насправді те, що вони нібито бачать, – всього лише сон, картина, вміло навіяна і непідвладна їхній волі” [11].

За висловом А. Шенберґа, “не тільки сильне, але і необґрунтоване” [6, 65] презирство експресіонізму до всього застарілого було маніфестацією **естетичного** анархізму митців. Експресіоністський штурм кордонів світосприйняття, різке відчуття нестачі засобів вираження, слабкості і оманливості чуттєво-матеріального світу, руйнування традиційної структури мовного повідомлення – саме такий шлях духовного звільнення, спосіб відчуження реальності і виходу до її трансцендентному сенсу обирає Густав Майрінк. Так, боротьба конвенціонального та новаторського у прозі Майрінка розгортається у суто експресіоністичному ключі: персонажі прагнуть створити нову державу, “стерильну від бактерій помилкового ідеалізму”, і “рухатися у напрямку, протилежному потоку натовпу” [11]. Оригінальне переосмислення естетичних ідеалів тілесності знаходимо в оповіданні “Катастрофа” (“Der Untergang”, 1904): “Живе оголене людське тіло було і буде для мене найжахливішим видовищем. Можливо, йому не вистачає пір’я чи луски…? […] Класична краса – це поняття прищеплюється нам зі шкільної лави і передається із покоління в покоління, як спадкова хвороба” [16, 377]. Головний герой пропонує подивитися на навколишній світ “свіжим оком”, аргументуючи свою позицію на прикладі зовнішнього вигляду людської руки: “Потворний шматок м’яса із п’ятьма огидними обрубками різної довжини! Просто погляньте на свою руку спокійно, відкинувши всі спогади і нав’язані вам стереотипи. Вас охопить жах, відчай!” [16, 377]. Проблема духовного переродження, оновлення людини займає провідне місце у художньому доробку Майрінка. На думку письменника, “людина повинна виплакати старі очі, лише тоді вона зможе дивитися на світ новими очима, посміхаючись […] адже, здавалося б, без жодної причини посміхається Будда […] Якби люди частіше посміхалися, можливо, не було б воєн…” [11]. Апокаліптичні візії Майрінка, очікування стихійних катастроф символізують новий виток у розвитку людства, яке “втратить останні підвалини, і вихор стомленого духу змете все, що було створено людськими руками” [11]. Письменник пророкує невідворотний крах старого світогляду: “Щось нове у повітрі […] щось таке, чого, можливо, не було століттями” [11].

Персонажі прагнуть докорінно перебудувати себе, підрубати під корінь помилкові ідеали, відмовитися від наслідування ідей. При чому розірвати тенета, в яких заплуталося людство, слід “не публічними проповідями, а зусиллям рук, що розривають кайдани” [11]. “Люди зносили один одному голови заради наших сумнівних фантомів, які іменують ідеалами […] наближається велика битва з проклятими примарами […] Я відмовляюся від “духовної спадщини” своїх предків” [11], – розмірковує протагоніст роману “Зелене обличчя” (“Das grüne Gesicht”, 1916). Зміна у способі мислення, радикальна перебудова поглядів пов’язана у творчості Майрінка із метафоричним відкриттям внутрішнього, “істинного” зору. Продуктивним засобом реалізації теми інтуїтивної перцепції світу стає інкорпорування візуального коду. Письменник переконаний, що навколишній світ складається із незліченної кількості фасадів, перетинів і вимірів, проте “земний” зір обтяжений оманливими зовнішніми формами: “Існує невидимий світ, який

пронизує світ видимий, я відчуваю непорушну істину” [11]. У зв’язку з цим персонажі Майрінка прагнуть навчитися бачити старі форми новими очима. Саме тому Єва і Фортунат – головні герої роману “Зелене обличчя”, – прагнуть перетворитися на фарби, що позбавлені тілесного образу, але здатні переливатися одне в одного. Протагоніст роману “Ангел західного вікна” (“Der Engel vom westlichen Fenster”, 1927) не вірить, що світ вичерпується трьома вимірами і піддає сумніву істинність евклідової геометрії. Внаслідок духовного прозріння персонажі Майрінка набувають особливого “об’ємного” зору: “Його чуття пробудилися у подвоєному вигляді, подібно до квітів, що прориваються з бруньок […] він довго не міг збагнути, що з ним сталося, адже все життя він сприймав світ тільки у двох вимірах” [11].

Характерне для експресіоністичного мистецтва тяжіння до прямого, безпосереднього вираження, “експресії душі, яка прагне на повен голос, з притиском виразити себе за допомогою звукових, зорових, мовних образів…” [4, 138], виявляється насамперед в інтермедіальній організації текстів Майрінка. Тяжіння письменника до синестетики (“Synaesthetik”) виявляється у активному введенні у текст реальних та вигаданих екфрасисів – “Bildgedicht” та “Musikgedicht”. Крім того, Майрінк акцентує увагу читача на зоровому сприйнятті, послуговуючись категорією геометричних тіл. На думку письменника, можливостей органів чуття людини недостатньо не тільки для того, щоб повноцінно пізнати навколишній світ, але й щоб осягнути власне людську природу. Посилаючись на уявлення жителів Стародавнього Єгипту, згідно з якими досконала душа набувала форми кулі, Майрінк звертається до геометричних фігур як засобу образного наповнення аморфного, розмитого внутрішнього світу сучасної людини: “ми можемо висловити ім’я в числах, а виходячи з їх співвідношення, подумки побудувати геометричні тіла – куб, піраміду і так далі” [11]. Так, набуваючи пластичної структури і розгортаючись у четвертому вимірі, душа стає причетною до сфери вічних законів.

Антагонізм поколінь також знаходить втілення на **побутовому** рівні. Репрезентація станів душі, які перебувають за межами свідомості, зближує експресіоністичне мистецтво з психоаналізом. У дотичній площині між психоаналізом та експресіонізмом перебуває насамперед “страх перед розкладом культурно-конвенційної стабільності, перед несвідомими психічними силами, потужна енергія яких шукає вивільнення” [1, 16]. Важливе місце у царині експресіоністичного мистецтва займає повстання проти батьків, зокрема тема едіпового бунту. У творчості Майрінка повстання проти предків та нав’язаних ними правил втілене у мотиві батьковбивства. Роман “Ангел західного вікна” містить вставну новелу – це історія життя батьковбивці Бартлета Гріна. Із самого малку Грін зазнає від свого батька – “фанатичного, безжального і боягузливого святенника” [14] відвертих знущань. Поступово у ньому піднімається, “закипаючи, божевільна ненависть” [14]. Жахлива сцена вбивства зображена неймовірно лаконічно, деталізовано і водночас невимушено: “…я сокирою розколов йому череп до самого підборіддя, при цьому його праве око покотилося по кам’яним плитам, не зводячи із мене погляду […] Мені якраз виповнилося чотирнадцять років” [14].

Подібна експлозія почуттів переповнює студента Харусека у романі “Голем” (“Der Golem”, 1915): “Ненависть? Ненависть… Цього недостатньо! Необхідно придумати особливе слово, яке могло б висловити мої почуття до батька […] нехай зітреться пам’ять про нього на землі і на небі” [13]. У контексті даної розвідки важливими видаються причини настільки загостреної ворожнечі. Так, обох героїв спонукає діяти прагнення помсти – Аарон Вассертрум свого часу дуже жорстоко повівся із матір’ю Харусека, у той час як Грін впевнений, що його мати загинула саме через “батька-святенника”. На переконання австрійського психолога Отто Ґросса – учня З. Фройда і знакової фігури для психоаналітичного потрактування експресіонізму, – повстання проти батька символізувало насамперед боротьбу із патріархальною системою, тобто було направлене на відстоювання материнського права [9, 131]. Однак метод помсти, обраний Харусеком, дещо інший – це повільне навіювання самогубства, яке він напрочуд майстерно і методично втілює протягом роману. Руйнування горизонту очікувань у фіналі твору – “вульгарне” вбивство Вассертрума рябим Лойзою, – від якого Харусек впадає у відчай: “мені здалося, що його душа вислизнула від мене [...] якби Вассертрум покінчив життя самогубством, тільки тоді моя місія була б виконана” [13]. Зречення Харусека набуває глобального характеру: “Я ненавиджу його кров. Ви розумієте? […] У мене ще є своя власна кров, яку я можу пролити так, як забажаю. Нехай вона піде слідом за його кров’ю у царство тіней...” [13]. Таким чином, герой роману веде боротьбу “із авторитетом батька, прониклим усередину власного “Я” [1, 20] і зрештою обирає самогубство як найрадикальніший спосіб елімінації “батьківської крові” зі своєї плоті. Символічно, що в малій прозі письменника (оповідання “Візит І. Г. Оберайта до п’явок-хронофагів”, “Дім алхіміка” та ін.) часто зустрічаємо лексему “Vatermörder” (“батьковбивця”), вжиту у своєму другому, застарілому значенні – “високий, цупкий комірець чоловічої сорочки” [17, 88; 12, 34].

Не менш важливе місце у творчості Майрінка належить образу матері. Христофор – протагоніст роману “Білий Домініканець”, – ставиться до свого імені як до найвищої святині, адже це єдине, що залишилося йому у спадок від матері, котра залишила його біля порога церкви і згодом втопилася. Прикметно, що майбутню супутницю життя Христофора зватимуть так само, як і його матір – Офелія. Водночас образ матері, який, за висловом К. Г. Юнга, окрім родючого і доброзичливого начала, таїть у собі, “емоційність оргій та непроглядні глибини Стіксу” [10, 66], часом набуває у творчості Майрінка яскравого танатологічного забарвлення. Негативний аспект архетипу Великої Матері, яка не тільки щедро породжує життя, але і нещадно поглинає продукти свого творіння, займає важливе місце у мистецтві експресіонізму. Часто звертається до цієї теми, наприклад, художник А. Кубін (ескіз “Смертельний стрибок”, 1901-1902 та ін.). Тому лоно матері часто ототожнюється із сирою землею і печерою. Саме такою конотацією наділений образ матері у романі “Вальпургієва ніч” (“Walpurgisnacht”, 1917) – це графиня Заградка, яка вбиває свого позашлюбного сина: “Ось твоя королівська корона, байстрюк!” – З простріленою головою Отакар впав з коня” [18].

У повісті “Майстер Леонгард” (“Meister Leonhardt”, 1916) стосунки головного героя з матір’ю розгортаються між полюсами Еросу і Танатосу – у діапазоні між ненавистю та очевидним проявленням едіпового комплексу. Перемога останнього реалізується в інцестуозному зв’язку із рідною сестрою Сабіною: “Сабіна виросла і почала носити спідниці до кісточок. Шурхіт її спідниці тепер збуджує його навіть більше, ніж шелест сукні його матері” [17, 25]. Підсвідомий потяг до матері поступово переростає у повне ототожнення Сабіни й графині, коли Леонгард “йде до неї в кімнату, і раптом клякне від смертельно незбагненної впевненості, що там на нього чекає його мати – живий труп” [17, 37]. Зрештою, антагоністичні стосунки між поколіннями сягають апогею: “Схожість з її рисами обличчя – цей страшний спадок, – стрибає на нього із дзеркала, немов гадюка; змушує його серце холонути і глухо битися від страху” [17, 32]; “Закляте коло його предків не дає йому виходу – він розуміє це, відчуває […] тіні спогадів йдуть за ним […] він знає, що кров його матері тягне його до землі, струмуючи по його жилах, таїть у собі прокляття, стримує швидкість його власного польоту, засипає сіркою, вульгарною золою буденності юне полум’я його наснаги – він бореться з нею з усіх сил” [17, 29].

У рецепції Леонгарда мати поступово трансформується у чужорідну потвору з диявольського світу: “Це жахливе “всюди і ніде”, що піднімається із землі” [17, 21]; “Шурхіт чорної сукні вже здається йому власним диханням” [17, 18]; “…у кожному кутку перед ним, немов привид, з’являється ненависне обличчя матері; коли він розкриває книгу, воно вискакує звідти із потворною гримасою [...] кожна тінь набуває жахливого образу” [17, 35]. Звертаючись до специфіки гротескно відчуженого довколишнього світу у творах експресіоністів, Т. Анц вказує на провідну роль аніміалістичних образів – змій, мух, червів чи павуків. На думку російської дослідниці Н. Пестової, до експресіоністичного арсеналу найпоширеніших засобів творення гротеску належать образи нічних тварин, у першу чергу кажанів [2, 225]. У повісті “Майстер Леонгард” досягнення емоційного ефекту відрази, страху та істерії забезпечують саме негативно конотовані аніміалістичні образи: “Він чує невпинне шурхотіння її чорної шовкової сукні, яке заповнює всі замкові кімнати, і бичує його нерви, немов скреготіння крил мільйонів комах (“Schwirren von Millionen Insektenflügeln”)” [17, 29]; “Леонгард шукає, копирсається у своїй душі і не може знайти причину того, що робить його настільки слабким перед цієї жінкою з її непередбачуваним, звивистим польотом кажана (“fledermaushaften Zickzackflug”)” [17, 30].

Нервове напруження, відчай головного героя артикулюються через ототожнення матері із неживими предметами: “Вона схожа на секундну стрілку годинника, яка рветься вперед” [], шляхом анімізації речей, які “немов постійно готові до стрибка і не можуть знайти свого місця” [17, 35]. За Юнгом, матеревбивство – це творчий акт вивільнення повсталого чоловічого, тобто, свідомого начала проти “темного, утробного” – жіночого. Сцена матеревбивства передана у шаленому ритмі, який досягається шляхом паратактичного конструювання оповіді: “Леонгард із жахом схоплюється, у

ньому раптово спалахує шалена лють; одним ударом ноги він вибиває підставку; підйомні двері із тріском обрушуються, б'ють стару по черепу, скидають її у глибину, чути, як із глухим стуком її тіло падає на дно" [17, 32].

Зіткнення "старого" та "нового" у творчості Майрінка відбувається і в **історичній** площині, що яскраво виявляється у сатиричному переосмисленні минулого, а саме у деструкції так званого "габсбурзького міфу". Живучи у Празі, письменник дуже гостро відчував внутрішні проблеми та незатишність усередині клаптикової імперії: "Будинки імператорських слуг нагромаджені в два, а то і в три яруси, немов ластів'ячі гнізда: Габсбурги почуваються спокійніше в оточенні своєї німецької охорони, не довіряючи чужому народу, який живе внизу, на протилежному боці Мольдау" [14]; "Гроші – це єдине, що пов'язує Габсбургів і Богемію" [14]. Зокрема, важливе місце у романі "Ангел західного вікна" займає образ "короля адептів і адепта королів, імператора Рудольфа, чия загадкова фігура вселяє у підданих страх, ненависть і захоплення" [14]. Однак у момент кульмінаційної напруги сюжету імператор Рудольф, "наймогутніша людина на землі, монарх, перед яким тремтять королі і прелати", раптово визнає себе безсилим і хворим старим. Це до глибини душі шокує головного героя: "Що це? Недоречна буфонада, підступна пастка?" [14]. На що отримує гірку відповідь імператора Рудольфа: "Станьте королем, сер! І Ви одразу зрозумієте, наскільки важка ця корона" [14]. Посилаючись на герб дуалістичної монархії, письменник натякає на безсилість правлячої династії, на утопічність єдності між заходом та сходом: "Той, хто не знайшов себе і не став двоголовим, подібно до орла нашої імперії, тому не слід тягти рук до корони" [14]. Оповідання "Дивний гість" ("Der seltsame Gast", 1925) містить сатиру на Марію Терезію, а в оповіданні "Монах Ласкаріс" ("Der Mönch Laskaris", 1925) письменник висміює Фрідріха III – курфюрста Бранденбурзького, який у 1701 році "випадково обміняв" свою підбиту горностаєм шапку ("Kurhut") на прусську корону.

Таким чином, експресіоністичний мотив антагонізму поколінь знаходить яскраве та багатогранне втілення у прозі Густава Майрінка. Діалектичні стосунки глибинної єдності та непримиренної боротьби генерацій переосмислюються в естетичному (зіткнення традиційних і новаторських форм), побутовому (бунт проти батьків) та історичному (деструкція "габсбурзького міфу") аспектах. Розрив із традицією, маніфестований у творчості Майрінка, зумовлений насамперед переконанням письменника у тому, що сучасна людина йде неправильним шляхом. Дослідження вищевисвітленої проблематики у творчості Майрінка дає можливість значно глибше осмислити феномен письменника, а також сприяє розширенню літературознавчої думки про австрійський експресіонізм.

Література

1. Анц Т. Психополітика після Фройда в літературі експресіонізму й авангарду // Експресіонізм : Збірник наукових праць [упор. Т. Гаврилів] / Томас Анц – Львів : Класика, 2004. – С. 13–25

2. Пестова Н. Лирика немецкого экспрессионизма : Профили чужести / Наталия Пестова. – Екатеринбург : Урал.гос.пед.ун-т, 2002. – 444 с.
3. Хороб С.І. Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття (неоромантизм, символізм, експресіонізм) / С.І. Хороб. – Івано-Франківськ : Плай, 2002. – 413 с.
4. Цибенко Л. Усвідомлення катастрофи у вимірах міту: відгомін експресіонізму в Австрії // Експресіонізм : Збірник наукових праць [упор. Т. Гаврилів] / Лариса Цибенко. – Львів : Класика, 2004. – С. 138–159.
5. Anz Th. Literatur des Expressionismus / Thomas Anz. – Stuttgart : Metzler J.B. Verlagsb 2002. – 258 s.
6. Anz Th., Stark M. Expressionismus : Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920 / Thomas Anz, Michael Stark. – Stuttgart : Metzler J.B. Verlagsb, 1982. – 361 s.
7. Arnold A. Die Literatur des Expressionismus / Armin Arnold. – Stuttgart : W. Kohlhammer Verlag, 1966. – 200 s.
8. Benn G. Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke [Bd. 4, Textkrit. durchges. und Hg. Bruno Hillebrand] / Gottfried Benn. – Frankfurt a.M. : Fischer (Tb.), 1982. – 498 s.
9. Gross O. Von geschlechtlicher Not zur sozialen Katastrophe / Otto Gross. – Hamburg : Edition Nautilus, 2000. – 192 s.
10. Jung C. G. Über die Psychologie des Unbewussten / Carl Gustav Jung. – Hamburg : Fischer Taschenbuch Verlag, 1975. – 128 s.
11. 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
12. Meyrink G. Das Haus zur letzten Latern : Die Frau ohne Mund / Gustav Meyrink. – München : Moewig, 1973. – 160 s.
13. Meyrink G. Der Golem. [Електронний ресурс] / Gustav Meyrink. – Berlin : Ullstein Verlag, 2000. – 280 s. – Режим доступу : http://gutenberg.spiegel.de/buch/1557/1
14. 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
15. Meyrink G. Der weiße Dominikaner. Aus dem Tagebuch eines Unsichtbaren. [Електронний ресурс] / Gustav Meyrink. – München : Heyne, 1982. – 271 s. – Режим доступу : http://gutenberg.spiegel.de/buch/1559/1
16. Meyrink G. Des Deutschen Spiessers Wunderhorn / Gustav Meyrink. – Wien : Böhlau Verlag, 1987. – 435 с.
17. Meyrink G. Fledermäuse. Sieben Geschichten / Gustav Meyrink. – Leipzig : Kurt Wolff Verlag, 1916. – 237 s.
18. Meyrink G. Walpurgisnacht. [Електронний ресурс] / Gustav Meyrink. – München : Heyne, 1986. – 250 s. – Режим доступу : http://www.onread.com/book/Walpurgisnacht-Phantastischer-Roman-862490/