

ЖІНОЧІ ОБРАЗИ У ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ ГУСТАВА МАЙРІНКА

Амбітендентність тендерного коду у прозі Г. Майрінка спонукає нас проаналізувати творчий доробок письменника у контексті основних образів-кліше експресіонізму: повія, звабниця, пасивна жертва, утоплениця, першоелемент священного шлюбу. Поліфонія жіночих образів свідчить про яскраву експресіоністичну рецепцію фемінного компоненту – від демонстративної мізогінії до зведення повії у ранг найвищої моральності.

Ключові слова: експресіонізм, Г. Майрінк, феміністична критика.

“Нова людина” експресіонізму постає безнадійно почленованою у дихотоміях, адже це мистецтво критикує суспільство, однак плекає єдність Духу; підриває авторитет Батька і при цьому демонструє свою маскулінність; спростовує релігійну ортодоксальність і авторитаризм держави, однак приймає елітарність [10, с. 292]. Подібного дуалістичного характеру набуває і експресіоністична теорія гендеру, коливаючись між потягом до сексуальної свободи і скутістю у полоні традиційних категорій бінарного мислення про природу жіночого та чоловічого. Стаття зосереджується на виявленні ознак гендерної асиметрії у прозі Густава Майрінка, що дотепер не було об’єктом ґрунтовного вивчення.

Звернімо увагу на критику феміністичних вчень з приводу експресіоністичного ідеалу – категорії Нової Людини (“neue Mensch”) та її розмежованості із Жінкою (“Weib”). Наскільки експресіоністичне оновлення людини (“Mensch”) і людства (“Menschheit”) стосується жінки, чи є вона активним учасником соціальної та естетичної революції? На переконання Маріон Адамс, жінка в експресіонізмі виступає або втіленням тваринно-хтивоного, або фігурою, що заслуговує співчуття, “у будь-якому випадку – невтішна ситуація” [цит. за: 10, с. 315]. Для експресіоністичного руху характерна чітка гендерно диференційована дефініція – митці умисно підкреслювали свою мужність, активізм, у той час як жіночність і пасивність

вважалися прерогативою імпресіонізму. Водночас, поряд із прийняттям традиційних ідей гендерного детермінізму, експресіоністи впевнено чинили опір нетолерантності і подвійним стандартам сексуальної моралі бюргерів, переосмислювали проблеми сексуальності і тілесності, засуджували матерів, які підтримували націоналізм і спонукали своїх синів іти в бій, а також захоплювалися образом повії [10, с. 288].

Проза Густава Майрінка у калейдоскопі “фатальних жінок”.

Моделювання “femme fatale” в експресіонізмі базується на усвідомленні таємничості, незбагненності жіночої природи, на позиціонуванні екзотично-еротичних акцентів. “Aufgefäßte Andere”, тобто “Сприйняте Інше” – таку дефініцію експресіоністичної жінки пропонує Н. Пестова. Її “інакшість” – величина неоднозначна, незрозуміла і чужа, але водночас така, що тлумачиться як недосліджена та принадна, втілення спокусливої чужості. Слідом за З. Фройдом експресіоністи ототожили “жіноче” з “Воно” – несвідомим і сліпим принципом насолоди, а чоловіче “Я” і “над-Я” звели у ранг свідомості і моральності. Жінка стає вмістищем фізичних та сексуальних якостей, які Нова Людина відхиляє, заперечує. Якщо Чоловік – динамічний і свідомий, носій Духу і Волі, то жінка – це втілення землі, природи, хтивості, плотської чуттєвості, вона статична і пасивна, слабка і розмита. Іншими словами, жінка є втіленням тих сил, які чоловік повинен подолати для того, щоб започаткувати “нову реальність”. Фатальна жінка Майрінка – це вампірична і нещадна “дочка Ліліт”, що прагне поневолити свого коханця. Так, згубними виявляються стосунки чоловіків із креолкою Мерседес в оповіданні “Болонські слізки” (“Bologneser Tränen”, 1904). В галюцинаціях наратора Мерседес постає зловісною “царицею орхідей”, яка занапащає своїх коханців, і вони зрештою гинуть за підозрілих обставин: “Вибух котла розірвав його тіло на шматки” [7, с. 142]. Оповідання насичене несподіваними прийомами оживлення: “Орхідеї – це не квіти, а породження сатани. Гігантська орхідея – обличчя демона, без підборіддя, тільки переливчасті очі і піднебіння – зло сміялося на стеблі” (тут і далі переклад наш – Ю.Б.) [7, с. 141]. В описах Мерседес автор вдається до ряду

тваринних метафор: “Вона обвила його і міцно прив’язала своєю диявольською любов’ю, немов *глибоководний поліп* свою жертву”; “Холодні, нерухомі, *змійні очі* (“*Schlangenaugen*”) (тут і далі курсив наш – Ю.Б.) [7, с. 141]. Нерідко жіночі образи звернені у релігійну чи міфічну площину: інфернальний сукуб Ліліт із оповідання “Жінка без рота”; Єва у романі “Зелене обличчя”; Медуза у романі “Білий Домініканець”; вампірична Поліксена із роману “Вальпургієва ніч” – ще одна алузія на героїню із давньогрецького міфу. Принагідно зазначимо, що Є. Головін пропонує тлумачити ім’я “Поліксена” саме як “багаточужда” [1, с. 280], що безпосередньо дає нам підстави розглядати цей образ у контексті фемінної Чужості експресіонізму.

Центральне місце у романі “Ангел західного вікна” належить образу Пра-Матері Ісаїс – це “вічно жіноче начало, присутнє в кожній жінці, і все різноманіття жіночої креатури укладене саме в Ісаїс!” [8]. Проекція “Богині кішок” Ісаїс у дійсності, сучасній наратору – це княгиня Асайя Шотокалунгіна, – один із найяскравіших прикладів “*femme fatale*” у прозі Майрінка. Російсько-грузинське походження виступає ключовим атрибутом Шотокалунгіної – ця деталь є виразником екзотичності фатальної жінки. Асайя Шотокалунгіна – примарний сукуб, квінтесенція еротичної енергії. Княгиня викликає у головного героя страх перед чимось невідомим, екзотичним, азіатським: “Її м’який воркітливий голос, з якимось дивним, чужим музичному строю німецької мови акцентом” [8]. Наратор безперервно діагностує в образі княгині ознаки хижого звіра: “Княгиня з жартівливою приреченістю протяжно зітхнула – вражаюче, але як це нагадувало позіхання *величезної кішки!*”; “Княгиня сиділа, подавшись усім тілом вперед, – немов приготувалася до стрибка. *Пантера!*”; “Запах *пантери!* Мої ніздрі вловили пряний небезпечний запах [...] тонкий, солодкий, досі невідомий мені запах, подібний до аромату екзотичних квітів [...] мої органи нюху зафіксували невизначений запах *хижого звіра*” [8]. Асайя Шотокалунгіна – активний і небезпечний антагоніст: “Душити! Душити хочу я тебе – вбивцю, кровожерливу пантеру, виплодок пекла!” – мене захльостує пароксизм ненависті і відрази” [8].

В основу образу закладена її іманентна агресивність: “пружним, енергійним кроком увірвалася висока, дуже струнка дама”; оповідач помічає її “електричний погляд”; “короткі і владні, репліки княгині, які немов рубали з плеча” [8]. Мета Асайї – захопити, поглинути і розчинити у собі чоловічу енергію протагоніста: саме такий сенс вбачає барон Мюллер в її колекції зброї: “мечі, щити, бойові сокири – тобто конкретні символи чоловічого духу, – поміщені під скляні вітрини, вони перетворюються на пасивні, безсилі знаки” [8]. На переконання німецької дослідниці Маріанни Вюнш, роман містить складний психоаналітичний підтекст – вибудовується цілий ряд фалічної символіки: кинджал Хоела Дата, раббі Льов говорить про ритуальне обрізання, Теодор Гартнер зрізає паросток і прививає його до куща, кілочки, ганебний стовп, бог родючості Пріап. Протягом твору відбувається жорстока боротьба за володіння фалічним символом [11, с. 550]. Таким чином, боротьба жіночого і чоловічого начал – це одна з форм вираження експресіоністичного відчуження (“Entfremdung”). В основі експресіоністичної гінекофобії – “жінка-пантера”: небезпечно ніжна, сповнена нестримної пристрасті і диких запахів [3, с. 264]. В амористичному просторі експресіонізму зустрічаються, зіштовхуються сторонні, чужорідні тіла, які генерують стосунки “наближення-віддалення”, потягу і відрази, страху і захоплення [3, с. 283].

Проза Густава Майрінка з точки зору експресіоністичної віктимізації жінки. Агресивні випадки експресіоністів проти жіночності як чужого і загрозливого, прагнення підкорити або знищити, анулювати її формують специфічний культ смерті “жіночого Іншого”. За висловом сучасної дослідниці Світлани Маценки, “кодування жіночого [...] через контрольовану стилізацію смерті уможливило конституювання власного “чоловічого” безсмертя” [2, с. 50]. Ця радикальна установка мислиться як перемога культури над природою, руйнування елементарного задля досягнення Абсолюту, спосіб деструкції патологічної серцевини Європи і розбудови кардинально нового світу. Феміністичні критики пов’язують несамовиту жорстокість, направлену на жінок у творах експресіоністів, із прагненням реалізації мотиву перемоги

чоловічого начала над жіночим. Саме такі стосунки розвиваються між головними героями роману “Ангел західного вікна”: “Тоді, у Грінвічі, я в перший і останній раз зійшовся з Єлизаветою в чесному відкритому двобої за мою любов і за *природне право чоловіка на жінку*” [8].

Серед підкреслено пасивних жіночих персонажів у творчості Майрінка – покірпа молода вівця із промовистим ім'ям “Схоластика” (“Die Geschichte des Löwen Alois”, 1905); Лань у рогових окулярах (“Amadeus Knödlseider – Der unverbesserliche Lämmergeier”, 1916), яка стає жертвою кровожерного ягнятника, та інші. Позбавлена імені та будь-яких зовнішніх чи психологічних рис донька доктора Пауперзума (“Wie Dr. Hiob Paupersum seiner Tochter rote Rosen schenkte”, 1916), про яку мовиться протягом усього твору, а у фіналі виявляється, що вона вже померла від сухот. Анонімного характеру набуває зображення молодої матері в оповіданні “Урна у Санкт-Жингольфі” (“Die Urne von St. Gingolph”, 1906). Якщо по відношенню до чоловіка автор використовує нейтральну лексему “*ein Mensch*” (“Es stand aber *ein Mensch* im Schatten des Kreuzes”), то його дружина наділена яскраво конотованим “*Weib*”, в іншому фрагменті твору автор вводить ще одну безособову номінацію – “Та, що молиться” (“Die Beterin”). У паноптикумі Майрінка “Das Wachsfigurenkabinett” вжите образливо конотоване “*Weibsbild*”. Ще один “анонімний труп” у прозі письменника – дружина зловісного князя Дарашекога у новелі “Людина на пляшці” (“Der Mann auf der Flasche”, 1904). Княгиня з'являється у наративі в момент смерті: “Жіноче тіло з глухим стуком випало на поміст [...] Шовковий кляп стирчав у роті...” [7, с. 155].

Офелія як образна парадигма авітальності у романі “Білий Домініканець”. У контексті переосмислення категорії прекрасного особливе місце належить шекспірівському мотиву Офелії, який став для експресіоністів важливою фігурою очуження і базисом естетизації морбідного. Амбівалентна символіка води артикулює як життєдайність енергії, материнське лоно, так і деструктивну силу, небезпеку розчинення у некерованій стихії. Вода як одна із фундаментальних першооснов буття виступає ключовим посередником між

сучасністю та світом “прапочатку”, а також вкотре актуалізує асоціативний зв’язок жіночності зі смертю. Майрінк запозичує образ Офелії для конструювання символічного простору у романі “Білий Домініканець”. У центрі твору – метафора міста, замкнутого в обіймах водного середовища. Дія відбувається у “Богом забутому німецькому чи австрійському містечку, оточеному водами ріки [...] Річка огинає місто, і воно схоже на острів, охоплений водяною петлею” [8]. Майрінк не обмежується мотивом Офелії – письменник розбудовує художній простір, послідовно пародіюючи шекспірівську трагедію. Роман Майрінка зберігає сюжетну структуру базисного тексту, гіперболізує її і доводить до абсурду. Імагінований простір розвивається за законами умисного порушення норм і тяжіння до непомірної деформації. Комічного ефекту додає гра з власними іменами персонажів прецедентного тексту. Так, Офелія у романі “Білий Домініканець” грає роль у п’єсі “Принц Данії”, написаній таким собі “паном професором Гамлетом”. Героїня, яку Офелія має зобразити на сцені, топиться. Саме цей момент викликає у батька Офелії сильне занепокоєння: “Там кронпринц повинен одружитися на моїй доньці, але її величність, його пані мати, не дозволяє, і тому Офелія топиться. Моя Офелія топиться! А якщо вона насправді втопиться?!” [8]. Зрештою, акторка Офелія повністю переймає долю своєї героїні. Порочне “мистецтво комедіантів” стає причиною її очуження та деперсоналізації. Героїня Майрінка страждає у нестерпному артифіційному просторі лицемірних суспільних стосунків, усвідомлює неможливість такого існування і знаходить порятунок у річці: “Ти маєш радіти, адже я нарешті [...] нарешті вільна!” [8]. Злившись із водною стихією, жінка нарешті досягає гармонії: “Я так люблю річку, що вона не скривдить мене, коли я довірю їй своє тіло” [8]. Майрінк використовує прецедентний шекспірівський текст у суто експресіоністичних естетичних цілях. Зустріч із жіночим трупом у воді стає кульмінаційним моментом роману. Знеособлення Офелії змінюється її повною анонімністю: “до мене лине якась світла смуга” (“*ein heller Streifen gleitet auf mich zu*”) [8]. Світла кольористика символізує повернення до першоджерел і

ритуальне очищення: “Біле застигле обличчя з заплющеними очима видніється на гладкій поверхні води, немов відображення у дзеркалі” [8]. Згодом Офелія дійсно перетворюється на специфічне “дзеркальне відображення”, на символічну проекцію матері головного героя – жінки, “тіло якої 15 років тому принесла річка” [8]. Коли Христофор прагне дізнатися ім’я своєї матері, на нього чекає несподіване одкровення: “– Її звали... – голос мого батька зірвався, ніби слово застрягло у нього в горлі... – Її ім’я... її звали... Офелія” [8]. Магнетичний зв’язок між іменами матері і обраниці Христофора виявляється імпліцитним вираженням специфічної фіксації лібідо на матері: “Мабуть, ім’я Офелія притягує мене” [8].

Жінка як базисний елемент гермафродитного союзу. В основі експресіоністичного мистецтва – апріорна бісексуальність людини, постульована Отто Вайнінгером. Віденський теоретик експресіонізму Пауль Гатвані формує потрактування ідеї жіночності, згідно з яким жінка – це першоелемент [5, с. 68]. Гатвані називає експресіонізм революцією елементарного (“Revolution für das Elementare”), у центрі якої – вічне протистояння чоловічої свідомості та жіночої стихій, причому жіноча матерія – це “першоджерело підвищеної чоловічності” [5, с. 69]. Незважаючи на відвертий страх перед узурпаторською природою жінки, експліцитно виражені тенденції до її віктимізації та іронізування з приводу жіночності, чільне місце у літературі експресіонізму належить інтерпретації жіночого начала як іманентної передумови відновлення цілісності людини, поєднання у гармонійній гермафродитній амальгамі. Чоловіче і жіноче начала повинні злитися у герої в одне ціле задля досягнення внутрішньої досконалості людського “Я”. Саме у такому ключі розвиває цю ідею Майрінк: “Якщо комусь вдасться перейти “міст життя”, це буде порятунком усього світу [...] Але є одна необхідна умова: самотужки цієї мети не досягти, потрібна супутниця [...] Здолати шлях можна лише з’єднаними силами чоловіка і жінки. У цьому – таємний сенс шлюбу, втрачений людством за тисячі років” [8]. Експресіоністична ідея інтеграції розділених протилежностей, дисоціація

кордонів між чоловічим та жіночим початками концептуалізується в образі Гермафродита. Пошук цілісності особистості відбувається через подолання статевої диференціації. В іудаїстській традиції “кожна людина прагне привести чоловіче та жіноче до єднання, щоб міцність цієї єдності міцніла і Шехіна (божественна присутність) не віддалялася від неї” [цит. за: 1, с. 289].

У творчому доробку Майрінка жінка (Міріам, Єва, Офелія, Єлизавета та інші) зображена як невід’ємна стихія, що відновлює цілісність “Я”. У центрі уваги Майрінка – “магічне поєднання чоловічого і жіночого людського елемента в напівбога. Як кінцева мета! Ні, не кінцева мета, а початок нового шляху, який вічний, не має кінця” [8]. У романі “Голем” тема отримання безсмертя і відновлення прадавнього андрогінного початку розвивається у контексті єгипетської символіки: “істота з чоловіка і жінки” – сокровенне поєднання Озіріса та Ісиди, – утворює андрогінну “*prima materia*”, що назавжди оселяється в “будинку біля останнього ліхтаря”. У романі “Зелене обличчя” Агасфер вже при першій зустрічі пророкує Фортунату шлях магічної ініціації і з’єднання з Євою – із втіленням внутрішньої “жіночності” героя, причому їхнє священне весілля не має нічого спільного із усталеним у суспільстві ритуалом. Саме завдяки Єві Фортунату відкривається як земний, так і потойбічний світ. У центрі роману “Ангел західного вікна” – “хімічне весілля”, священний алхімічний шлюб, який трактується як символ досягнення цілісності особистості архетипного героя: “Немає більше жінки! І немає більше чоловіка”, – гримів у мені величний хор неземного блаженства” [8]. Королева Єлизавета розчиняється в “Я” Джона Ді: “Королева в мені, “Я” в королеві...” [8], – таким чином, відбувається буквально поглинання, духовна абсорбція, що нейтралізує стать, однак, очевидно, не трансформує свідомість. Прикметно, що по мірі того, як роман добігає кінця, Єлизавета “замовкає”. Якщо на початку твору це енергійна, впевнена у собі молода королева, яка готова посперечатися із Джоном Ді на рахунок “права чоловіка на жінку”, то у фіналі звучить виключно внутрішнє мовлення чоловіка: “З тієї миті, коли Єлизавета увійшла в мене, чудесні, таємничі сили забили гейзерами із сокровених глибин мого “Я” [8].

Видається очевидним, що мова йде виключно про одностороннє поглинання, оскільки чоловіче начало “Я” не втрачає свого самоусвідомлення, у той час як жіноче його втрачає.

Загалом, відмітною ознакою є “мовчання” жінок після завершення цієї гендерної дифузії: у романі “Зелене обличчя” Єва зникає безвісти, щоб згодом повернутися в образі єгипетської богині, яка відновлює андрогінну цілісність Фортуната: “Він упізнав богиню Ісиду на її величному троні [...] Єва! Це була його Єва! [...] богиня сиділа на троні, *посміхаючись*” [8]; у романі “Голем”: “Міріам помічає мене, *посміхається* і щось *шепоче* Пернату...” [8]; у романі “Білий Домініканець” анонімізація Офелії сягає максимуму: “Нарешті я зрозумів: Офелія пішла з життя, *нікому не сказавши про це*, окрім мене” [8]. Після злиття у священному шлюбі жінка або безслідно розчиняється, або у кращому випадку заявляє про себе пошепки. “Мовчання” жінки у стані гендерної дифузії дає нам підстави говорити про експресіоністичну маскуліність прози Майрінка, що незмінно виявляється у перевазі чоловічого начала над фемінним елементом. Фактично в усіх варіантах стосунків, незалежно від того, постає жінка перепоною на шляху до духовного відродження чи є його необхідною умовою, – перемагає чоловік.

Повія як експресіоністична сигнатура роману “Вальпургієва ніч”. Тематизація образу повії пов’язана насамперед із прагненням експресіоністів здійснити переворот у переконаннях щодо сексуальності і моралі, полемізувати з приводу ролі жінки. У рецепції експресіоністів повія кидає виклик міщанській моралі, виступає маніфестацією примітивного і автентичного начала, яке сучасне суспільство, на жаль, втратило. Фігура повії прямо пропорційна часу і простору, які її породили, її привабливість – це виклик, загроза обивательському суспільству, бюргерській системі цінностей, вона як маргінальна особистість репрезентує щось дике і неприборкане в артифіційному міському просторі [9, с. 29]. О. Вайнінгер взагалі відмовляється від розмежування материнства і похоті. Вайнінгер навіть приписує повії більшу моральність, адже вона принаймні чесна у своїх інстинктах, визнає базис свого

існування, у той час як мати може бути засуджена, адже вона продукує нове життя і таким чином увічніює цикл репродукції, смерті і розкладу [6, с. 90–91]. “Розгледіти Людське в повії [...] знову відкрити у ній Людину”, – прагнув К. Едшмід [4, с. 54]. На переконання Едшміда, повія “переросла” людське прагнення “прикрашати” своє ремесло, стала персоніфікацією Правди, Відвертості, Життєвої енергії, Людства [4, с. 56].

Саме у такому експресіоністичному ключі Майрінк конститує образ Богемської Лізи у романі “Вальпургієва ніч”. Ліза – у колишньому відома празька гетера, – виступає втіленням істинної гідності: “Впевненість у рухах, а також спокійний, майже іронічний погляд, яким вона окинула трьох панів, – графиня Заградка взагалі не удостоїлася уваги, – явно свідчили про те, що це оточення їй ні в якій мірі не імponує”; графиня Заградка була “вражена її чистою німецькою мовою” [8]. Богемська Ліза – це насамперед викривальний інструмент подвійної моралі суспільства: “Деякий час вона, здавалося, насолоджувалася збентеженням чоловіків, які, очевидно, пречудово знали її ще з юнацьких часів, принаймні набагато краще, ніж їм хотілося показати це у присутності графині” [8]. Вона непримиренна до бюргерського лицемірства, її чесність та прозорість у вчинках розкриваються у всій радикальності, коли до неї намагаються звернутися “пані”: “Не смійте мене називати “фрау!” – У люті стара стукнула кулаком по столу. – “Я не фрау! Я – шльондра! Я – фройляйн!” [8]. Захоплення образом проститутки часто артикулюється у творчості Майрінка шляхом уведення ремінісценцій на Марію Магдалину як іманентно моральну блудницю (роман “Зелене обличчя”). Отже, у прозі Майрінка фігура повії отримує особливого піднесення, у той час як мішенню критики стають філістери – символ епохи, що відходить у небуття.

Таким чином, у творчості письменника стереотипне, консервативне ставлення до жінки парадоксально поєднане із пориваннями до нового, модерного. Схильність Майрінка до архетипізації, звернення до глибин архаїчного мислення втілюється у повсюдному конструюванні бінарних опозицій між маскуліним та фемінним. Суперечливі стосунки

притягання/відштовхування зrealізовані у мотиві протиборства статей, що переноситься в абстрактний, грандіозний позачасовий простір. Жінка як Інша, Чужа, *Жінка-периферія*, яку слід підкорити, увібрати в себе, із одночасним усвідомленням її невід’ємності і доконечності – саме таке бачення фемінного компоненту притаманне експресіоністичній прозі Майрінка. Герої Майрінка прагнуть зупинити процес дисолюції навколишньої дійсності і перебувають у конвульсивному стані устремління до втраченої цілісності особистості. У цьому контексті показовими є терміни, у яких Джон Ді мислить свою “алхімічну наречену”: “*жіноче в мені, моя далечінь, яка поки що спить*” [8].

ЛІТЕРАТУРА

1. Головин Е. Черные птицы Густава Майринка / Евгений Головин // Г. Майринк. Вальпургиева ночь : пер. с нем. В. Крюкова. – СПб. : Судостроение, 1991. – С. 271–292.
2. Маценка С. “Поезія втоплеників”. Образ Офелії в німецькій експресіоністичній поезії / Світлана Маценка // Експресіонізм : Збірник наукових праць / упор. Т. Гаврилів. – Львів : Класика, 2005. – С. 45–64.
3. Пестова Н. Лирика немецкого экспрессионизма : Профили чужести / Наталия Пестова. – Екатеринбург : Урал.гос.пед.ун-т, 2002. – 444 с.
4. Edschmid K. Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung / Kasimir Edschmid. – Berlin : Brich Reiss Verlag, 1919. – 267 s.
5. Hatvani P. Versuch über den Expressionismus / Paul Hatvani // Theorie des Expressionismus / ed. Otto F. Best. – Stuttgart : Philipp Reclam, 1994. – S. 68–73.
6. Heckmann U. Motive der Philosophie Otto Weiningers im Werk Georg Trakls / Ursula Heckmann. – Frankfurt am Main : Peter Lang, 1992. – 259 s.
7. Meyrink G. Des Deutschen Spiessers Wunderhorn / Gustav Meyrink. – Wien : Böhlau Verlag, 1987. – 435 s.
8. Meyrink G. Die Romane [Електронний ресурс] / Gustav Meyrink. – Режим доступу : <http://gutenberg.spiegel.de/buch/1560>
9. Schönfeld Ch. Dialektik und Utopie : Die Prostituierte im deutschen Expressionismus / Christiane Schönfeld. – Würzburg : K&N, 1996. – 161 s.

10. Wright B. Intimate strangers : Women in German Expressionism / Barbara Wright // A companion to the literature of German Expressionism / ed. Neil H. Donahue. – NY : Camden House, 2005. – P. 287–321.
11. Wünsch M. Auf der Suche nach der verlorenen Wirklichkeit. Zur Logik einer fantastischen Welt / Marianna Wünsch // G. Meyrink. Der Engel vom westlichen Fenster / [Roman]. – Wien : Langen-Muller, 1975. – S. 528–568.

Ю.Бережанская

**ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ ГУСТАВА
МАЙРИНКА**

Амбигуэнтность гендерного кода в прозе Г. Майринка побуждает нас проанализировать творчество писателя в контексте основных образов-клише экспрессионизма: проститутка, соблазнительница, пассивная жертва, утопленница, первоэлемент священного брака. Полифония женских образов свидетельствует о яркой экспрессионистической рецепции феминного компонента – от демонстративной мизогинии до возведения проститутки в ранг наивысшей нравственности.

Ключевые слова: экспрессионизм, Г. Майринк, феминистская критика.

Yu. Berezhanska

**THE FEMALE IMAGES IN THE ARTISTIC WORLD OF GUSTAV
MEYRINK**

Ambitendency of gender code in G. Meyrink's prose leads us to analyze the writer's works in the context of the major Expressionist cliché images: a prostitute, a seductress, a passive victim, a drowned woman, as well as the primary element of the sacred marriage. The polyphony of female images demonstrates the vivid Expressionistic reception of the feminine components – from the provocative misogyny up to the elevation of a prostitute to the rank of the highest morality.

Keywords: Expressionism, G. Meyrink, feminist criticism.