

ПРОЗА ГУСТАВА МАЙРІНКА КРІЗЬ ПРИЗМУ НАРАТИВНИХ ТЕХНІК ЕКСПРЕСІОНІЗМУ

Юлія Бережанська

Львівський національний університет імені Івана Франка, вул. Університетська 1, м. Львів,
79000, e-mail: julian.rivage@gmail.com

Розглянуто різновекторні викладові техніки найважливіших теоретиків експресіоністичної прози – Альфреда Дьобліна та Карла Айнштайна. Ґрунтуючись на особливостях наративної медіації у концепціях експресіонізму, вперше досліджено викладові стратегії у творчості Густава Майрінка. Проаналізовано основні оповідні прийоми, специфіка персонажної нарації, типи фокалізації.

Ключові слова: Густав Майрінк, експресіонізм, наратор, “камінний стиль”, параболічність.

Питання про феномен експресіонізму та притаманну йому амбівалентність до сьогодні залишається відкритим для літературознавців, і ця невизначеність посилюється, коли у фокусі дослідників уваги проза. За висловом А. Арнольда, якщо “експресіоністичний фільм, поезія, драма – сформовані та очевидні поняття, то експресіоністична проза викликає низку запитань та суперечок” (тут і далі переклад наш. – Ю. Б.) [4, с. 79]. Властиво, багато дослідників вважають, що проза за своєю сутністю є надто спокійною для емоційних сплесків, для “підвищеної психічної температури експресіонізму” (Курт Гіллер). Е. фон Калер навіть називає експресіоністичну прозу “побічним продуктом” цього мистецького руху [6, с. 160]. Обмеженість епічних форм у можливостях відтворення естетичних принципів експресіонізму відзначає український літературознавець С. Хороб: “за родовими ознаками епос більше об’єктивований, аніж суб’єктивований, у ньому нема так чітко окресленого “Я”, як у ліриці й драмі, а отже, більше опосередкованого, ніж безпосереднього самовираження” [3, с. 265].

Опонують цим науковим поглядам учені, які вважають, що, наприклад, Альфред Дьоблін, Каземир Едшмід і Карл Айнштайн все ж таки відкрили нові виміри німецькомовної прози [4, с. 79]. За браком загальноприйнятих стандартів видається складно говорити про якусь єдину когерентну теорію прозового наративу в експресіонізмі. На переконання А. Арнольда, мало хто із прозаїків експресіоністичного періоду мав чітко сформовані ідеї про те, якою має бути експресіоністична проза [4, с. 82]. Відтак, проза експресіонізму постає перед читачем строкатою гамою найрізноманітніших стилістичних вирішень. З огляду на вищесказане, у контексті цієї розвідки видається доречною спроба віднайти спільний “знаменник”, симптоматичний для експресіоністичного наративу. Як відповідну точку дослідження обрано фундаментальне есе Вальтера Зокеля “Die Prosa des Expressionismus” (1969), згідно з яким експресіоністичні наративи розпадаються на дві дивергентні тенденції, розробили Дьоблін та К. Айнштайн. Маємо на меті розглянути наративний дискурс Майрінка у світлі експресіоністичної поетики, що дотепер не було об’єктом ґрунтового вивчення, а також звернутися до зауважень В. Зокеля щодо відповідності творчого доробку Майрінка до канонів експресіонізму.

Ключовим принципом викладової техніки А. Дьобліна є елімінація всезнаючого наратора, “знеособлення, деперсоналізація, екстеріоризація (“Entselbstung, Depersonation, Entäußerung des Autors”), винесення його за рамки наративу”, результатом і стратегічною метою художньої творчості є “фактична фантазія” (“Tatsachenphantasie!”) (тут і далі курсив наш. – Ю. Б.) [Цит. за: 10, с. 73].

Отже, А. Дьоблін виступає на захист автономного опису речей, сценічної живості. На думку митця, суб’єктивна перспектива оповідача руйнує ілюзію фікційності. “Камінний” стиль А. Дьобліна (“steinerner Stil”) закликає “не оповідати, а будувати, конструювати” (“Man erzählt nicht, sondern baut”) [Цит. за: 10, с. 75], досягати фізичної присутності художнього світу, екстрагувати есенцію, енергію життя, нехтуючи риторичними прикрасами. У паратактичному стилі А. Дьобліна фактично припиняє існувати синтаксична субординація. Натомість, домінує кінематографічна послідовність образів, подій та відчуттів, без жодного втручання, коментування оповідача. Дьоблін називає свій

метод нарації “кінематографічним” стилем (“Kinostil”) і “повнотою бачення” (“Fülle der Gesichte”). Внаслідок вилучення суб’єктивної перспективи оповідача експресіоністичний наратив має набувати вигляду не розповіді, а власне того, що відбувається. Мета письменника – максимально сконцентруватися на описі об’єктів і подій, на чутному й нечутному мовленні персонажів. Замість коментування чи інтелектуального аналізу Дьоблін передає внутрішнє життя персонажів через внутрішні монологи. Подібної концепції дотримується і К. Едшмід. Однак у короткій прозі Едшміда для акцентуації дій та вираження внутрішньої логіки слугують переважно жести [10, с. 75]. Отже, один із найважливіших принципів викладової техніки експресіонізму – це вживання “показу”, який заміщує “розповідь”. Відбувається своєрідна “драматизація” епічного твору через посилення ролі діалогу, редукції “об’єктивного” наратора – посередника між автором і читачем. За висловом М. Ткачука, на перший план виходить еліпсис як домінуючий наративний прийом експресіонізму, який активно виявляє себе не “тільки у впорядкуванні фабульного матеріалу, але й у керуванні фокалізацією” [2, с. 278] – оповідач утримує рівень знання читача на рівні героїв, не надаючи вмотивування їхньої поведінки.

Опонує А. Дьобліну теорія так званого “параболічного” наративу К. Айнштайна. Властивими домінантами обох парадигм експресіоністичної прози є структурна конспективність, сила, натиск, інтенсивність і стислість вираження. Якщо у Дьобліна цей лаконізм виявлений синтаксично, через еліпсис; то у Айнштайна – через афористичну сентенційність. Ця група експресіоністів заперечує техніку натуралістичної репрезентації, не визнає “будування” (“Bauen”) метою творчого процесу. Інтелектуалізм та гротескна іронія Айнштайна – головні принципи параболічної прози. Письменника не цікавить техніка міметичної репрезентації, він зосереджується на комунікуванні світоглядів, на грі з ідеями і роздумами наратора, на параболічних рисах викладу – коли за стислістю форми прихований глибокий зміст. Афоризми наратора передають філософію життя у стислому вербальному вираженні, транслують авторські рефлексії на морально-політичні та соціальні теми, часом з іронічним флером. Думки персонажів подано як афоризми, що супроводжують абсурдні події, а фантастичне сприймається як очевидне. Саморефлексії персонажів, що частково або цілком збігаються із думками наратора, трансформують зовнішні події у інтелектуальний простір, перетворюють кожен дію сюжету у потік свідомості.

Наприклад, у повісті А. Еренштайна “Тубуч” (“Tubutsch”, 1911) афористичного звучання набуває ситуація, коли оповідач спостерігає, як дві мухи втопилися у чорнильниці – у цій гротескній і тривіальній події наратор знаходить доказ трагічної безглуздості існування. Не менш цікавим вважає Зокель афоризм А. Ліхтенштайна про поета, який вчинив самогубство за допомогою салатного ножа [10, с. 83]. Відтак, наратор успішно індукує песимістичний світогляд письменників.

Звернімо увагу, що, на переконання В. Зокеля, експресіоністи, які стоять найближче до афористично-параболічної парадигми Айнштайна – це, насамперед, Мінона, Альфред Ліхтенштайн і Густав Майрінк. Дійсно, проза Майрінка містить неабияку кількість ідей, виражених у парадоксальній, несподіваній образній формі. Одним із найяскравіших афористичних символів, що наскрізно пронизує творчий доробок Майрінка, є лейтмотивне порівняння людської голови з в’язницею. У ядрі цього афоризму закладена ідея про обтяження мозку сучасної людини позитивістським знанням, що стримує вільний політ інтуїції: “Скільки я себе пам’ятаю, у мене завжди було відчуття, ніби голову мою стискає залізний обруч, який здавлює мені мозок і не дає розвиватися тому, що зазвичай називають фантазією” [9, с. 111]; “У нього виникло відчуття, ніби його голова – це в’язниця на плечах, а сам він її в’язень, який крізь сліпі віконця очей вдивляється у світ свободи, прощаючись з ним назавжди” [7, с. 102]; “Я довго роздумував, навіщо на урні лежить важка кришка, немов кам’яна, вперта черепна коробка” [8, с. 171]. Наведені цитати демонструють реалізацію цього афоризму через метафоричну суміжність понять “камінь”, “залізо”, “черепна коробка”.

Абруптивність початку, характерна для творів експресіонізму, відразу вводить читача у хід дії в повісті “Meister Leonhardt” (1916): “Майстер Леонгард нерухомо сидить у своєму готичному кріслі і дивиться перед собою широко розкритими очима. На його волосяницю падає полум’яний відблиск

від вогнища” [9, с. 4]. Побіжне введення в наратив цієї деталі перетворює “волосяницю” на специфічний знак, який, подібно до спускового гачка, моментально актуалізує низку символічних ознак, закарбованих у структурі цього образу: біль, скорбота, аскетизм, покарання. Відтак, душевний стан Леонгарда розкривається одним впевненим штрихом. Більше того, ця деталь відсилає читача до роману “Голем”, що виданий на рік раніше: “Життя ятрить і пече, немов волосяниця, а сонячні промені духовного світу пестять і зігрівають” [1, с. 191]. Отже, афоризм виявляється продуктивним інструментом наративної “економії”.

Відтак, наведені приклади підтверджують слушність зауважень В. Зокеля з приводу афористичності наративу Майрінка. Водночас Зокель стверджує, що основні ознаки експресіоністичної прози: паратак西斯, еліпсис, руйнування синтаксису, ліквідація оповідача-коментатора – відсутні у творчості Майрінка, отже, письменника не можна вважати експресіоністом [10, с. 81]. Безперечно, багато у чому стиль і наративна техніка Майрінка є традиційними у порівнянні з екстремальними реформами експресіонізму. На нашу думку, в основі цієї особливості творчого доробку письменника є три обставини, які набувають вигляду концентричних кіл: перша – це локальна ознака празької літературної школи, представники якої зазвичай оперували сухою мовою і правильним синтаксисом; друга – суто австрійська вірність традиціям, балансування між новаторством та консервативністю, внаслідок чого виникли терміни “австрійський напівекспресіонізм” та “м’який експресіонізм”; третя – це специфіка експресіоністичної прози загалом (з формальної точки зору) – адже, на переконання Е. фон Калера, навіть коли Г. Гайм, Г. Тракль чи Е. Штадлер працювали в царині прози, їхній стиль виявлявся цілком конвенціональним у порівнянні з поезією чи драмою [6, с. 159].

Однак видається очевидним, що В. Зокель, аналізуючи творчий метод Майрінка, розглянув п’ять основних романів письменника, а коротка проза та роман “Дім алхіміка” (“Das Haus des Alchimisten”) залишилися поза увагою дослідника. Дійсно, за висловом Ю. Стефанова, останні романи Майрінка (наприклад, “Ангел західного вікна”) не вражають “експресіоністичними витівками”, характерними для Майрінка на початку його літературної кар’єри [1, с. 7]. Однак для того, щоб сформулювати цілісне уявлення про феномен письменника, у фокусі дослідження необхідно охопити весь діапазон його творчої спадщини. Власне, роман “Дім алхіміка” містить точне вторування ідеям Дьобліна щодо безпосередньої репрезентації та максимального усунення наратора за межами оповіді. Післямова твору – це своєрідний програмний документ експресіоністичної прози: “Роман повинен бути вражаючим, живим, оптичним (“stimmungsvoll, lebendig, optisch”) [...] Фігури персонажів у романі – оптичні, візуально прозорі, видимі настільки, що мені їх не потрібно описувати [...] персонажі повинні говорити самі (“direkt Rede”). Усі персонажі – незвичні, дивні люди – відповідно й логічно, що їхні способи висловлюватися і способи діяти – теж незвичайні. Це надає стилю роману яскравих, незвичайних фарб” [7, с. 82–83].

Ні А. Дьоблін, ні К. Айнштайн не приділяли особливої уваги ролі сюжету і напруженим виткам інтриги у структурі твору. Наративні системи як Дьобліна, так і Айнштайна є за своєю сутністю антипсихологічними: обидва теоретики вважають, що психологізм звужує, викривляє, спотворює життя (у Дьобліна) та інтелект (у Айнштайна). Айнштайн прагнув відродити вільну, креативну спонтанність розуму, досліджуючи різносторонні можливості думки. Тому важливе місце в естетико-теоретичному світогляді К. Айнштайна займає ідея “вільного наративу”: “Кожний сюжет міг би закінчуватися й по-іншому [...] твір мистецтва народжується з відчуття вільності, тобто свободи вибору, очікування творчого імпульсу” [5, с. 185]. На думку письменника, “у романі потрібно зображати рух [...] Цінним у романі є лише те, що породжує рух – спокою навколо нас і так достатньо” [5, с. 187].

Майрінк логічно продовжив ідеї Айнштайна про довільність завершення твору у післямові до роману “Дім алхіміка”: “Роман – це незакритий простір, незавершений процес. Роман “Дім алхіміка” рухається одночасно вперед і назад, назва роману також не є остаточною та єдино можливою” [7, с. 82]. У кінці роману Майрінк звертається безпосередньо до читача: “Якщо у Вас виникнуть будь-які побажання чи пропозиції стосовно зміни, скорочення чи розширення певних пунктів, прошу одразу ж

звертатися. Вас, шановний читачу, також можна легко помістити у роман. З повагою, Густав Майрінк. Штарнберг, Баварія” [7, с. 99]. Отже, експресіоністичний наратив репрезентує дію як незакінчений, незавершений процес. Звертаючись до адресатів своїх творів, письменник намагається знищити дистанцію між автором і читачем. Ця викладова техніка максимально наближує читача до дієгезису, генерує відчуття співучасті. Специфічну інстанцію наратора Майрінк спроектував у творі “Прага” (“Prag”, 1907), жанр якого визначив в епіграфі: “Оптимістичний опис міста у чотирьох картинах” [8, с. 283]. Новела має максимально ослаблену фабулу, складається з некогерентних, позірно несумісних вчинків і реплік персонажів, часом скандально абсурдних сцен із життя міста. “Ненадійний” наратор, який функціонує у творі, справляє враження людини у деліріозному стані. Оповідь стрибкоподібна, від одного епізоду до наступного. Замість традиційної для німецької літератури форми “der geneigte Leser” (“ласкавий, прихильний читач”), письменник увів оказіональне “vorgeneigter Leser” (дослівно: “читач, схильний до руху вперед”). Ця своєрідна еліптична форма звернення, заснована на словотворчій грі, забезпечує прискорений темп наративу. Неочікуваний характер моделювання наратора загострює увагу, актуалізує інстанцію читача і створює ілюзію його приналежності до акту творення тексту. Притаманне Майрінку і активне використання паратакису. Повість “Майстер Леонгард” демонструє безліч зразків “афективного” синтаксису, що розкриває симультанність подій, оголює бурхливі емоції, напруження персонажів. Абруптивні переходи, часте введення у текст окличних і питальних знаків посилюють ефект “нервового письма”: “На сходах шум; крикливі голоси, дзвінкі кроки в коридорах, собака гавкає і виє [...] мчать накази, один наказ скасовує інший, служниці ридують, їх женуть геть, із різучою поспішністю лакеї витягують меблі у коридор, дзвенять шибки, розбивається склянка з ліками, треба покликати лікаря – Ні! – Священника – Ні, стривайте! – Не священника – Могильника!” [9, с. 10]. У наведеному уривку думки героїв втрачають послідовність і заперечують одна одну, репліки обриваються, переходять у крик. У цій же повісті знаходимо яскраві приклади еліптичних структур, які увиразнюють момент смерті людини: “– А хрипіння стає все слабшим. – Переривається. – Починається знову. – Обривається. – Замовкає. – Розкривається рот. – І залишається відкритим...” [9, с.13].

Характерною для експресіоністичного наративу є зовнішня фокалізація, тобто наратор займає позицію спостерігача, а не деміурга. Майстерне втілення цієї техніки прочитуємо, наприклад, в оповіданні “Урна у Санкт-Жингольфі” (“Die Urne von St. Gingolph”, 1906). В основу сюжету твору покладене сновидіння оповідача, який спостерігає за жахливими подіями у нічному парку: чоловік вбиває власне дитя, щоб помститися дружині за зраду. Оскільки мова йде про сон, “байдужий наратор” не може втрутитися у хід дії; більше того, очевидно, що він цього й не прагне, обмежившись чіткою констатацією побаченого. Нейтральний неупереджений тон, скупість слова, сухий стенографічний опис подій, немов дають читачеві змогу побачити все на власні очі: “Божевільля накрило її своєю мантиєю і вона померла тієї ж ночі. Її дитя задихнулося, і ніхто не знайшов маленького трупа; урна зберігала його, поки він не перетворився на пил [...] Тільки кипариси охороняють тіло і до сьогоднішнього дня [...] прийшла буря, хотіла розбити урну, однак Бог не дозволив цього; камінь не завжди справедливий...” [8, с. 176].

Крім того, цитований твір містить прийом “зрівняння” оповідних інстанцій: письменник навмисно не відділив мовлення наратора, героїні та “репліки” кипарисів, нехтуючи абзацами чи лапками, їхнє мовлення розміщене всередині одного текстового масиву. В експресіонізмі перехід від внутрішнього монологу одного персонажа до іншого несподіваний і різкий. Техніка, яку обрали експресіоністи для прориву крізь конвенціональні бар’єри між суб’єктом і об’єктом – це усунення мовних зворотів на кшталт “er dachte” чи “er sagte sich”, а також лапок, які зазвичай відокремлювали внутрішній монолог персонажа від опису зовнішніх подій [10, с. 86]. Отже, відмінність між внутрішньою і зовнішньою реальністю перестає існувати. Це розмивання переходів, зміщення перспектив і відсутність наративних орієнтирів змушує читача почуватися “одночасно повсюди й ніде” [10, с. 87]: “плач, болісний плач, огортав її, звучав над нею і під нею, – у повітрі, – в землі. Її дитя плакало, – десь там, – тут, – її пальці стискалися від смертельного жаху, – Воно має бути зовсім, зовсім близько від неї! [...] Ось плач почувся ближче і голосніше, безумство змахує своїми чорними

крилами і затуляє ними небо, – весь її мозок – один єдиний, розтерзаний слуховий нерв [...] Гострі тіні кипарисів вказують – тут, тут твоє дитя, розбий камінь! Швидше, швидше, поки воно ще не задихнулося, однак мати не бачить і не чує...” [8, с. 175]. Як бачимо, у наведеному уривку головна роль нервового членування мовного потоку відведена знаку тире.

Отже, модель експресіоністичного наратора сконструйована з метою усунення опозиції між суб'єктом і об'єктом, відновлення спільного першоелементу. У прозі Майрінка органічно зливаються дві фундаментальні тенденції експресіоністичної прози – конкретна репрезентація та інтелектуальна алегорія. Експліцитно оприявнений лапідарний характер наративу Майрінка, ліквідація фігури всезнаючого наратора, тяжіння до редукції відстані між автором і читачем дають нам підстави не погоджуватися з думкою В. Зокеля щодо непричетності творчого методу письменника до експресіоністичного простору. Творчість письменника гармонійно поєднує в собі дескриптивну установку Дьобліна на безпосередню репрезентацію та максимальне усунення наратора за межі оповіді, а також афористично-параболічну інтенцію Айнштайна. Інтенсивність і лаконізм експресіонізму зреалізовані у творчості Майрінка як синтаксично, так і за допомогою афоризмів, які виявляються продуктивними інструментами еліптичної артикуляції світогляду письменника.

Список використаної літератури

1. Майрінк Г. Ангел Западного окна / Густав Майрінк / [предисл. Ю. Стефанова]. – СПб. : Terra incognita, 1992. – 325 с.
2. Ткачук М. Наративні моделі українського письменства / Микола Ткачук. – Тернопіль : ТНПУ, Медобори, 2007. – 474 с.
3. Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття / Степан Хороб. – Івано-Франківськ : Плай, 2002. – 413 с.
4. Arnold A. Foreign influences on German Expressionist prose / Armin Arnold // Expressionism as an international literary phenomenon / [Ed. and transl. by Ulrich Weisstein]. – Montréal : Editions Hurtubise, 1973. – P. 79–97.
5. Einstein C. Über den Roman / Carl Einstein // Theorie des Expressionismus / [Ed. by Otto F. Best]. – Stuttgart : Philipp Reclam, 1994. – S. 185–188.
6. Kahler E. Die Prosa des Expressionismus / Erich von Kahler // Der deutsche Expressionismus: Formen und Gestalten / [Hrsg. Hans Steffen]. – Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1970. – S. 158–175.
7. Meyrink G. Das Haus zur letzten Latern : Die Frau ohne Mund / Gustav Meyrink. – München : Moewig, 1973. – 160 s.
8. Meyrink G. Des Deutschen Spiessers Wunderhorn / Gustav Meyrink. – Wien : Böhlau Verlag, 1987. – 435 s.
9. Meyrink G. Fledermäuse. Sieben Geschichten / Gustav Meyrink. – Leipzig : Kurt Wolff Verlag, 1916. – 237 s.
10. Sokel W.H. The Prose of German Expressionism / Walter H. Sokel // A companion to the literature of German Expressionism : [Ed. Neil Donahue ; Transl. by G. Kershner]. – New York : Camden House, 2005. – P. 69–89.

GUSTAV MEYRINK'S PROSE IN THE LIGHT OF THE EXPRESSIONIST NARRATIVE TECHNIQUES

Yuliia Berezhanska

Ivan Franko National University of Lviv, 1, Universytetska St., Lviv, 79000, e-mail: julian.rivage@gmail.com

The article observes the multi-vector narrative techniques developed by the most important expressionist theoreticians – A. Döblin and C. Einstein. Based on the characteristics of narrative mediation in the expressionist conceptions, the narrative strategies in the works by Gustav Meyrink have been examined for the first time. The basic narrative techniques, the peculiarities of character narration and the focalization types have been analyzed.

Key words: Meyrink, expressionism, narrator, “steinerner Stil”, parabolic prose.

ПРОЗА ГУСТАВА МАЙРИНКА СКВОЗЬ ПРИЗМУ НАРРАТИВНЫХ ТЕХНИК
ЭКСПРЕССИОНИЗМА

Юлия Бережанская

Львовский национальный университет имени Ивана Франко, ул. Университетская, 1, г. Львов,
79000, e-mail: julian.rivage@gmail.com

Рассмотрены разноректорные нарративные техники важнейших теоретиков экспрессионизма – А. Дёблина и К. Эйштейна. Основываясь на особенностях нарративной медиации в концепциях экспрессионизма, впервые исследованы повествовательные стратегии в творчестве Густава Майринка. Проанализированы основные повествовательные приёмы, специфика персонажной наррации, типы фокализации.

Ключевые слова: Майринк, экспрессионизм, нарратор, “каменный стиль”, параболочность.