

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Филологический факультет

На правах рукописи

Теличко Анна Владиславовна

ПОЭТОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РОМАНОВ Г. МАЙРИНКА

Специальность 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья
(европейская и американская литература)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:

доктор филологических наук, профессор
Чавчанидзе Джульетта Леоновна

Москва – 2014

Содержание

Введение	3
Глава 1. Романы Г. Майринка в свете модернистского переосмысления проблемы личности	13
1.1. Концепция личности и трансформация жанра «романа становления» в литературе модернизма	13
1.2. Поэтологические доминанты романного творчества Г. Майринка.....	24
Глава 2. Поэтика пути героя в «романе становления» Г. Майринка	51
2.1. Концепция «разорванного» героя: от «големичности» к духовной цельности	51
2.2. Лейтмотив странствия	68
2.3. Образ наставника на пути становления личности героя	88
2.4. Роль мотива любви; женские образы	95
Глава 3. Художественная реальность как воспроизведение духовного мира героя.....	127
3.1. Город как «пороговый» топос	127
3.2. «Закрытые» и «открытые» топоры на пути героя к вечности	147
Заключение.....	167
Библиография	171

Введение

В исследованиях по истории австрийской литературы Густаву Майринку (1868-1932) обычно отводится более скромное место, чем таким авторам, как Г. фон Гофмансталь (1874-1929), Р. М. Рильке (1875-1926), К. Краус (1874-1936), Р. Музиль (1880-1942), С. Цвейг (1881-1942), Ф. Кафка (1883-1924), М. Брод (1884-1968), Г. Брех (1886-1951), Ф. Верфель (1890-1945), Й. Рот (1894-1939), которые, как правило, ассоциируются с литературой начала нового века. Между тем, по мысли В. М. Жирмунского, для характеристики основных тенденций той или иной эпохи именно творчество «литературных спутников»¹ писателей, идущих в авангарде, может оказаться намного более показательным: «От индивидуальных, больших поэтов (...) исходят творческие импульсы; но именно поэты второстепенные создают литературную «традицию»»².

Творчество Майринка обнаруживает чуткий отклик на актуальные тенденции времени, что обусловило живой интерес публики к первому роману писателя «Голем» (1915 г.)³, при том, что в литературной критике его творчество далеко не сразу было отрефлексировано как полноценный объект исследования. Произведения Майринка высоко ценили многие деятели культуры и искусства того времени – М. Брод⁴, Г. Гессе, Р. Штайнер, Э. Мюзам, Бо Ин Ра⁵, К. Г. Юнг⁶). Однако для исследовательской рецепции

¹ Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Ленинград: «Наука», 1978. С. 226.

² Там же. С. 227.

³ В период между 1915 и 1925 гг. было продано более 220 000 экземпляров романа. (Gupte N. Deutschsprachige Phantastik 1900-1930: Studien und Materialien zu einer literarischen Tendenz. Essen: Die Blaue Eule, 1991. S. 282).

⁴ Brod M. Streitbares Leben: Autobiographie. München: Kindler, 1960. S. 291-305.

⁵ См.: Smit F. Gustav Meyrink: Auf der Suche nach dem Übersinnlichen. München/Berlin: Albert Langen – Georg Müller Verlag GmbH, 1990. S. 189; 167-168; 108; 171.

⁶ Имя Майринка появляется в работах «Психология и поэтическое творчество» (1930 г.), в разделе, посвященном визионерскому типу творчества (Юнг К. Г. Психология и поэтическое творчество // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в совр. об-ве. М.: Политиздат, 1991. С. 103-118.) и «Психология и алхимия» (1944 г.), (Юнг К. Г. Психология и алхимия. Издательства: АСТ Москва, 2008. С. 71).

самобытный стиль писателя, балансирующий на стыке художественных традиций (сатира, готика, фантастика, эзотерика), создавал известную сложность в определении его творческого метода. Это обусловило многочисленные подходы к интерпретации произведений Майринка, предлагавшиеся исследователями в разное время.

Ранние рассказы писателя (сборники «Горячий солдат и другие рассказы», 1903 г., «Орхидеи. Станные истории», 1904 г., «Кабинет восковых фигур», 1907 г.) рассматривались современниками преимущественно в свете эстетики экспрессионизма. В литературной энциклопедии А. Зергеля, изданной в 1926 году, еще при жизни Майринка, его имя появляется в одной главе с целым рядом «авторов необычных рассказов» («die Schöpfer seltsamer Geschichten»)⁷, писателей-экспрессионистов: К. Г. Штроблем, Г. Г. Эверсом, А. Кубином. В более поздних, переработанных изданиях энциклопедии имя Майринка можно найти в разделе «Гротески Югендстиля» («Die Grotesken des Jugendstils») – как автора уже не только сатирических гротескных рассказов, но и «страшных романов» («Die Gruselromane»)⁸.

После выхода романов («Голем» 1915 г., «Зеленый лик» 1916 г., «Вальпургиева ночь» 1917 г., «Белый доминиканец» 1921 г., «Ангел Западного окна» 1927 г.), в которых на первый план выходит эзотерический символизм, литературная критика постепенно теряет интерес к фигуре писателя. В 1918 г. появляется работа Х. Шпербера, посвященная отдельным произведениям Майринка, выполненная на стыке литературоведческого и лингвистического анализа⁹. Затем, после небольшого восторженного эссе

⁷ Soergel A. Dichtung und Dichter der Zeit. Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte. Neue Folge: Im Banne des Expressionismus. Leipzig: Voigtländer, 1926. S. 65-66.

⁸ Soergel A., Hohoff C. Dichtung und Dichter der Zeit: Vom Naturalismus bis zur Gegenwart. Bd.2. Düsseldorf: Bagel, 1963. S. 60-62.

⁹ Sperber H. Motiv und Wort bei Gustav Meyrink // Motiv und Wort. Studien zur Literatur- und Sprachpsychologie. Leipzig: O.R.Reisland, 1918. S. 7-52. Хотя едва ли эта работа отражает критическое восприятие эпохой творчества Майринка. Автор мотивирует выбор материала исследования тем, что для разработки лингвопсихологического метода ему был необходим писатель современной ему эпохи, носитель южнонемецкого или австрийского варианта немецкого языка (S. 9).

Г. Фритче¹⁰ о философских взглядах Майринка, написанного вскорости после смерти писателя, творчество австрийского модерниста предается забвению вплоть до второй половины XX в., когда новая волна интереса к мистике и фантастике вновь пробуждает к нему исследовательский интерес. В этом отношении заслуживают внимания работы З. Шёделя¹¹, А. Кизерлинга¹², Ф. Марцина¹³, П. Черсовски¹⁴, Ф. Смита¹⁵, М. Вюнш¹⁶, Р. Райтера¹⁷, Т. Хармсена¹⁸. При этом нельзя не отметить постепенно меняющееся восприятие объекта исследования. Если в начале XX в. М. Брод писал о произведениях Майринка как о «вершине современного литературного вымысла»¹⁹, утвердив за ним славу классика фантастики XX в.²⁰, то во второй половине века творчество австрийского прозаика рассматривают скорее в рамках массовой литературы (*Trivialliteratur*)²¹.

Повышенный интерес к Майринку во второй половине столетия прослеживается и в англоязычной критике. Появляется целый ряд как специальных работ, посвященных биографии и творчеству писателя

¹⁰ Fritsche H. August Strindberg, Gustav Meyrink, Kurt Aram. Drei magische Dichter und Deuter. [Reprint der Originalausgabe von 1935]. Leipzig: Amazon.

¹¹ Schödel S. Studien zu den phantastischen Erzählungen Gustav Meyrinks. Erlangen-Nürnberg, 1965.

¹² Keyserling A. Die Metaphysik des Uhrmachers von Gustav Meyrink. Wien: Verlag der Palme, 1966.

¹³ Marzin F. Okkultismus und Phantastik in den Romanen Gustav Meyrinks. Essen: Verlag Die Blaue Eule, 1986.

¹⁴ Cersowsky P. Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zum Strukturwandel des Genres, seinen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen und zur Tradition der 'schwarzen Romantik' insbesondere bei Gustav Meyrink, Alfred Kubin und Franz Kafka, Fink, München 1989.

¹⁵ Smit F. Op. cit.

¹⁶ Wünsch M. Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890-1930): Definition. Denkgeschichtlicher Kontext, Fink, München 1991.

¹⁷ Reiter R. Das dämonische Diesseits. Phantastisches Erzählens in den Romanen „Walpurgisnacht“ und „Der weiße Dominikaner“ von Gustav Meyrink / Schriftenreihe und Materialien der Phantastischen Bibliothek Wetzlar. Band 19. Wetzlar, 1997.

¹⁸ Harmsen T. Der magische Schriftsteller Gustav Meyrink, seine Freunde und seine Werke, Amsterdam, 2009.

¹⁹ Brod M. Op.cit. S. 291.

²⁰ См.: Metzler Autoren Lexikon: Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart / Hrsg. Von Bernd Lutz u. Benedikt Jessing. 3., aktualisierte u. erw. Aufl. Stuttgart: Metzler, Weimar, 2004. S. 541.

²¹ Schödel S. Über Gustav Meyrink und die phantastische Literatur // Studien zur Trivialliteratur. Vittorio Klostermann: Fr. am Main., 1968. S. 209-224; Jabs S. Die Rezeption von Gustav Meyrinks Roman Der Golem als Werk der Trivialliteratur. McGill University, Montreal, 1998.

(К. Кролик²², Е. Шмидт²³, А. Бойд²⁴, Э. Клаус²⁵), так и общих трудов по литературе и культуре модернизма, в которых фигурирует имя австрийского автора – особенно в связи с кинематографом (Б. Рашиди²⁶, М. Барзилай²⁷).

В русском литературоведении судьба Майринка складывалась аналогичным образом: от острого интереса через практически полное забвение к последующей реабилитации, хотя уже в несколько ином качестве.

Он был, несомненно, известен и читаем в России начала XX в., на что указывают прижизненные издания сборников рассказов (переводчики Е. Бертельс²⁸ и Д. Крючков²⁹), публикации романа «Голем» на русском языке в переводе М. Кадиша³⁰ и Д. Выгодского³¹, а также отмечаемое в ряде исследовательских работ влияние автора на творчество Д. Хармса, В. Ходасевича, М. Кузмина, М. Булгакова³². Новый всплеск увлечения Майринком как писателем, затрагивающим труднодоступные абстракции метафизики, возрождается к концу XX – началу XXI вв. на фоне массового увлечения эзотерикой. Его романы активно переиздаются, появляются новые переводы (В. Крюков³³, Г. Снежинская³⁴, В. Фадеев³⁵), зачастую

²² Krolick C. The Esoteric Traditions in the Novels of Gustav Meyrink. State University of New York at Albany, 1983.

²³ Schmidt E. C. The breaking of the Vessels – Identity and the Traditions of Jewish Mysticism in Gustav Meyrink's *Der Golem*. Morgantown, West Virginia, 2004.

²⁴ Boyd A. C. Demonizing Esotericism: the Treatment of Spirituality and Popular Culture in the Works of Gustav Meyrink. University of Massachusetts Amherst, 2005.

²⁵ Klaus E. J. A Modern Gnostic: Gustav Meyrink's *Der Engel vom westlichen Fenster*. Modern Austrian Literature, Vol. 40, No. 2, 2007.

²⁶ Rashidi B. The Divided Screen: The Doppelgänger in German Silent Film. University of Edinburgh, 2007.

²⁷ Barzilai M. Anatomies of Creation: Reviving the Golem in Times of War and Death. University of California, Berkeley, 2009.

²⁸ Мейринк Г. Избранные рассказы / Пер. с нем. Е. Бертельса. Петроград: Эпоха, 1916.

²⁹ Мейринк Г. Летучие мыши / Пер. с нем. Д. Крюкова. Петроград, Москва: Издательство «Петроград», 1923.

³⁰ Мейринк Г. Голем: Роман / Пер. с нем. Мих. Кадиш. Берлин: Ефрон, 1921.

³¹ Мейринк Г. Голем: [Роман] / Пер. Д. И. Выгодского. Петроград: Государственное издательство, 1922.

³² См.: Токарев Д. В. Даниил Хармс и Густав Майринк // Рус. лит. СПб., 2005. N 4. С 35-53; Лекманов О. Ходасевич и Майринк: Заметка к теме // Блоковский сборник. 16. Тарту, 2003. С. 162-166; Богомолов Н. А. «Отрывки из прочитанных романов» // Новое лит. обозрение. М., 1993. №3. С.133-141; Шатирашвили З. Двойничество и близнецный миф: «Форель разбивает лед» Михаила Кузмина и «Вспомнишь странного человека...» Александра Пятигорского // Традиции и новации. Пермь, 2007. С. 107-133.

³³ Майринк Г. Собрание сочинений: В 4 т. Пер. с нем. В. Крюкова. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2009.

перегруженные обширными переводческими дополнениями и эзотерическими интерпретациями в примечаниях и вступительных статьях. Ориентируясь, очевидно, на спрос массовой публики, переводчики, к сожалению, нередко мешают почувствовать оригинальность авторского стиля и замысла. В результате имя Майринка оказывается за пределами классической литературы; его романы все чаще становятся объектом популярной критики, рассматривающей их как дидактические или эзотерические, в которых зашифровано руководство к духовному просвещению.

Широкие познания писателя в области традиционных духовных практик и популярных мистических концепций обуславливают повышенный интерес культурологов и философов к его творчеству. Отталкиваясь от жанровой и стилевой «пограничности» его произведений, исследователи освещают алхимические, каббалистические, буддистские и прочие аспекты его поэтики на стыке гуманитарных наук – филологии, философии, культурологии, религиоведения³⁶.

На фоне немногочисленных статей отечественных литературоведов, выявляющих потенциальные аспекты изучения творчества писателя³⁷, единственно крупными исследованиями, посвященными исключительно

³⁴ Майринк Г. Белый доминиканец: Роман / Пер. с нем. Г. Снежинской. СПб.: «Азбука-классика», 2004.

³⁵ Майринк Г. Зеленый лик: Роман / Пер. с нем. В. Фадеева. СПб.: Азбука-Классика, 2004.

³⁶ См.: Сорокина Г. А. Буддизм в европейской культуре первой трети XX века. М.: Изд-во РАГС, 2008; Головин Е. В. Лексикон // Майринк Г. Ангел Западного окна: Роман / Пер. с нем. В. Крюкова / Предисл. Ю. Стефанова; послесл. Е. Головина. СПб.: Terra Incognita, 1992. С. 476-523; Дугин А. Густав Майринк – Superieur Inconnu: Свидетельство посвященного. URL: <http://arcto.ru/article/916> (дата обращения: 06.06.2014).

³⁷ Никифоров В. Синдром Голема // Лит.обозрение. М., 1992. №5/6. С.65-69; Мамонова Е. Ю. Библейский мотив «воскресения» в романах Г.Майринка «Голем» и «Белый доминиканец» // Библия и национальная культура: межвузовский сборник научных статей и сообщений. Пермь, 2004. С.61-64; Канарш Г. Ю. Густав Майринк: путь к Сокровенному // Знание. Понимание. Умение. 2006. №1. С.188-195; Клименко Е. С. Мотив пути в художественном пространстве романов Густава Майринка и Питера Акройда // Художественное слово в пространстве культуры. Иваново, 2007. С.125-134; Матвиенко О. В. Роман-мистерия «Голем» Густава Майринка: миф, архетип, сказка / W Kregu Mitologii i Mitopoetyki // Conservatoria Litteraria. Tom 1. Siedlce (Polska), 2007. P.107-118; Чехлова Л. А. Своеобразие хронотопа в романе Г. Майринка «Зеленое лицо» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. №2 (32): Ч. 1. С. 202-205.

анализу произведений Майринка, являются две диссертационные работы по поэтике рассказов и ранних романов – В. С. Манакова³⁸ и Ю. В. Каминской³⁹. Появляется имя Майринка и в ряде общих исследований: А. А. Гугнин рассматривает австрийского прозаика как представителя фантастического или «мистического концептуального реализма»⁴⁰; Е. Н. Ковтун, анализируя «поэтику необычайного», относит его произведения к «мистико-философской *fantasy*»⁴¹; в диссертации А. Е. Бобракова-Тимошкина он рассматривается как один из важнейших немецкоязычных авторов, создающих «пражский текст»⁴²; в монографии Г. В. Заломкиной на материале его романов прослеживается преломление готической традиции в начале XX в.⁴³

Актуальность данной работы, таким образом, обусловлена недостаточной изученностью романного творчества Майринка, до сих пор не подвергавшегося комплексному анализу. **Предметом исследования** являются все пять романов писателя в их поэтологической целостности: «Голем» (*Der Golem*, 1915), «Зеленый лик» (*Das grüne Gesicht*, 1916), «Вальпургиева ночь» (*Walpurgisnacht*, 1917), «Белый доминиканец» (*Der weiße Dominikaner*, 1921), «Ангел Западного окна» (*Der Engel vom westlichen Fenster*, 1927).

Цель работы – изучение поэтики романного творчества писателя, не только как воспроизведения его философских взглядов в художественной форме, но и с учетом характерных акцентов современной ему литературной

³⁸ Манаков В. С. Сатира в творчестве Густава Мейринка.: Автореф. дис. ...канд. филол. наук. Л., 1980.

³⁹ Каминская Ю. В. Романы Густава Майринка 1910-х гг.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. /С.-Петербург. гос. ун-т. СПб., 1998.

⁴⁰ Гугнин А. А. Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века: феномен и некоторые пути его осмысления. М., 1998.

⁴¹ Ковтун Е. Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века). М.: Изд-во МГУ, 1999.

⁴² Бобраков-Тимошкин А. Е. «Пражский текст» в чешской литературе конца XIX - начала XX веков: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2004.

⁴³ Заломкина Г. В. Готический миф: монография. Самара: Изд-во "Самарский университет", 2010.

эпохи (фантастика, мистицизм, экспрессионистские тенденции), а также традиции жанра «романа становления» в немецкой литературе.

Под *поэтикой*, вслед за В. М. Жирмунским⁴⁴ и М. Л. Гаспаровым, подразумевается система средств выражения, из которых на первый план выдвигается «взаимная соотнесенность всех эстетически значимых элементов произведения (...) в их функциональной взаимности с художественным целым»⁴⁵. На основании концепции М. М. Гиршмана, рассматривающего художественную *целостность* как «творческое воссоздание целостности человеческого бытия в произведении искусства»⁴⁶, как ориентированную на «мировую целокупность» полноту, осуществляющуюся «только во множестве различных целых, «имеющих начало, середину и конец»»⁴⁷, творчество Майринка рассматривается в диссертации как «первоначальное единство», «глубинная неделимость», состоящая из отдельных целых – пяти романов, эстетически «сомкнутых», но при этом взаимосвязанных.

Отправной точкой диссертационного исследования является представление о наличии во всех романах общего, объединяющего «стержня» – идеи духовного становления героя, что позволяет рассматривать творчество писателя в рамках традиции «романа становления», сложившейся еще в литературе Просвещения и активно, хотя и по-новому, разрабатываемой в литературе модернизма. Особое внимание сосредоточено на трансформации в романах автора концептуальных для жанровой модели компонентов – не только в свете актуальных идей философии, психологии, но и с учетом его разносторонних интересов. При этом отраженное в творчестве писателя увлечение разнообразными

⁴⁴ Жирмунский В. М. Введение в литературоведение: Курс лекций. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та., 1996. С. 227.

⁴⁵ Гаспаров М. Л. Поэтика // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. Институт научн. Информации по общественным наукам РАН. М.: НПК «Интелвак», 2001. Ст. 786

⁴⁶ Гиршман М. М. Литературное произведение: теория художественной целостности / Донецкий нац. ун-т. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 47.

⁴⁷ Там же.

эзотерическими учениями рассматривается в работе не как отличительная черта массовой литературы, но как примета эпохи, для которой особенно остро обозначилась проблема духовного поиска.

Осуществление поставленной цели предполагает решение следующих **задач**:

- выявить значение традиции (Просвещение, романтизм, венский модерн, пражская мистика) и актуальных тенденций эпохи (увлечение восточной философией, новые философско-психологические концепции) для формирования поэтологической системы Майринка;
- рассмотреть романы писателя как модернистский вариант «романа становления»;
- проследить принципы раскрытия основной темы произведений – обретения человеком духовной цельности;
- выявить «сквозные» мотивы и образы, концептуальные для жанровой модели, и проанализировать их трансформацию во всех пяти романах писателя (мотивы пути, творчества, сна, зеркальности, двоемирия, оппозиция «рациональное – иррациональное», образы учителя и возлюбленной, проблема амбивалентности женского начала).

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые предпринимается попытка комплексного анализа пяти романов писателя как «романов становления», в которых за эклектичным многообразием аллюзий и мотивов скрыта центральная для раннего модернизма проблема поиска утраченной цельности бытия и личности.

Методология исследования определяется поставленными задачами. Для анализа романов Майринка в рамках жанровой схемы «романа становления» используются принципы историко-литературного и жанрового подходов. Для комплексного анализа произведений, основанного на выявлении общей системы образов и мотивов, типов героев и отношений, использованы типологический и системный подходы. Для установления влияния на творческую индивидуальность автора исторической эпохи и

разнообразных традиций, а также интерпретации отдельных образов, мотивов применены культурно-исторический и мифо-поэтический методы.

Методологическую базу исследования составляют теоретические работы М. М. Бахтина, М. М. Гиршмана, Н. Т. Рымаря, Н. Д. Тмарченко, В. Е. Хализева, работы Х. Эссельборн-Крумбигль, Ю. Якобса и М. Краузе по теории «романа становления», монографии и статьи по истории австрийской литературы Н. С. Павловой, А. В. Михайлова, А. И. Жеребина, Ж. Ле Ридера, Ю. И. Архипова, Ю. Л. Цветкова, Д. Л. Чавчанидзе, Ю. В. Каминской, а также исследования фантастической литературы Ц. Тодорова, М. Вюнш, П. Черсовски, Р. Лахманн, Е. Н. Ковтун.

Теоретическая значимость диссертации заключается в выявлении характерных черт поэтики Майринка, позволяющих оценить его творчество на общем фоне литературы австрийского модернизма, а также с учетом влияния традиции. **Практическая значимость** исследования состоит в возможности использования его материалов и результатов для преподавания курса истории зарубежной литературы, а также при разработке спецкурсов по истории австрийского модернизма.

Апробация результатов исследования. Диссертация была обсуждена и рекомендована к защите на заседании кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова. Отдельные аспекты исследования были представлены в докладах на XIX и XX международных научных конференциях студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» (2012 и 2013 гг.), а также на VII ежегодном аспирантском научном семинаре на кафедре германской филологии ИФФ РГГУ (22-25 октября 2012 г.).

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

1. Мотив окна в романе Г. Майринка «Ангел Западного окна» // Материалы Международного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2012». – М.: МАКС Пресс, 2012.

2. Сон и сновидение в романе Г. Майринка «Голем» // Материалы Международного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2013». – М.: МАКС Пресс, 2013.
3. Трансформация жанра «роман становления» («Entwicklungsroman») в творчестве Г. Майринка // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. 2013. Вып. 8. С.151-156.
4. Роль женских образов в романах Г. Майринка // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. №5 (35): в 2-х ч. Ч. 1. С. 167-170.
5. «Габсбургский миф» в романах Г. Майринка // European Social Science Journal (Европейский журнал социальных наук). 2014. № 5. Том 1. С. 239-243.

Глава 1. Романы Г. Майринка в свете модернистского переосмысления проблемы личности

1.1. Концепция личности и трансформация жанра «романа становления» в литературе модернизма

Культура раннего модернизма, складывающаяся на рубеже XIX – XX вв., во многом сохраняет эсхатологические настроения «конца века». Традиционно закрепившийся в немецком обозначении эпохи (*Jahrhundertwende*) акцент на «перемене», «поворотном моменте» (в переводе: «поворот века», по сравнению с фр. *fin de siècle* – «конец века») заостряет трагический контраст между несостоятельностью старых форм и предчувствием рождения «новых», альтернативных, модернистских, – выявляет конфликт между «мифологией» «конца» и нового «начала». Это способствует формированию особой философии «распада» в немецкоязычном интеллектуальном пространстве, которая охватывает все сферы существования человека: биологическую, социальную, духовную.

Кризис индивидуальности в культуре конца XIX столетия, эхо которого продолжает отчетливо звучать и весь последующий век, восходит прежде всего к идеям Ф. Ницше (1844-1900) о месте морали в конфликте культуры и природы, о проблеме перехода от человеческого к «сверхчеловеческому», когда «небеса опустели»⁴⁸ и обнажилась «брошенность», «покинутость» и безрадостная свобода человека в рухнувшем миропорядке. Австрийский философ Э. Мах (1838-1916) подвергает сомнению представление о человеческом Я как «неизменном, (пред)определенном и четко обозначенном единстве», рассматривая феномен сознания как сложный комплекс разных элементов (ощущений,

⁴⁸ «Бог умер! Бог не воскреснет! И мы его убили» (Ницше Ф. Веселая наука. Злая мудрость. М.: Эксмо, 2006. С. 186).

переживаний, воспоминаний) в «непрерывном потоке изменений»⁴⁹. Утверждая, что человеческая личность как «самотождественность нашего воспринимающего и мыслящего Я»⁵⁰ оказывается «идеалистической иллюзией», он приходит к неутешительному выводу, что «Я обречено на гибель»⁵¹. Л. Витгенштейн (1889-1951) предпринимает попытку аналитически очертить границы человеческого сознания и познания сквозь призму отношений языка и мира. О. Шпенглер (1880-1936) в своем труде «Закат Европы» (первый том 1918 г.) проецирует принцип «распада» на уровень цивилизации и культуры, подчеркивая неизбежность разложения картины мира западной цивилизации с ее образом «фаустовского человека», устремленного к «безграничному и вечному»⁵². Формирование в культуре образа человека нового времени немыслимо и без учета концепций З. Фрейда (1856-1939): представление о бессознательном как о совокупности психических импульсов («оно», *Id*), на пути реализации которых стоит разного рода цензура («Я», *Ego* и «Сверх-Я», *Superego*), продолжает выявление «линии разлома» бытия в человеческой психике.

Проблема дискредитации устоявшихся мировоззренческих систем оказывается характерной не только для гуманитарной мысли переломного периода, но отчетливо прослеживается и в естественной науке. Необратимость «распада» целостности представления о действительности подкрепляется научными открытиями: будто «витающие» в атмосфере разрушительные импульсы в равной степени нацелены на расщепление как духа, так и материи (открытие делимости атома, теория относительности А. Эйнштейна). Человек обнаруживает себя в потоке бурного экономического и научного прогресса, теряется в тени крупных городов,

⁴⁹ Mach E. Antimetaphysische Vorbemerkungen // Die Wiener Moderne: Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910, Philipp Reclam Jun. Stuttgart, 1981. S.141, 138. Перевод цитат из немецко- и англоязычных источников выполнен автором диссертации.

⁵⁰ Жеребин А. И. На рубеже веков // История австрийской литературы XX века. Том I. Конец XIX – середина XX века. М.: ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2009. С.35.

⁵¹ «Das Ich ist unrettbar» (Mach E. Op. cit. S. 142).

⁵² Шпенглер О. Закат Европы. Т.1. Новосибирск: ВО "Наука". Сибирская издательская фирма, 1993. С. 394.

разрастающихся с ужасающим темпом, чувствуя себя на их фоне все более слабым и беззащитным.

Ускользающая полнота человека и мира в рецепции начала XX в. обуславливает в немецкоязычной литературной и шире – культурной – традиции формирование эстетики экспрессионизма как новой формы, в которую облекается творческий поиск «нового человека»: не случайно А. Арнольд выделяет Ницше, Фрейда, а также Христа, Дарвина и Маркса в качестве «пяти пророков экспрессионизма»⁵³.

Вышедший «из бездны необходимости»⁵⁴, экспрессионизм становится «криком» эпохи – «современным эхом «вопля» романтиков прошлого века»⁵⁵, с характерным для эха искажением, выявляющим в духовном вакууме XX в. одиночество личности, потерявшей ориентиры и опоры. Утрата целостности восприятия мира обозначается в искусстве тотальной деформацией привычных контуров⁵⁶, попыткой выразить непостижимое через нарушение форм, выведением в качестве «новой» логики алогичности⁵⁷, визионерскими картинками надвигающегося духовного апокалипсиса⁵⁸.

Хотя проза отчетливо занимает в экспрессионизме второстепенное место по сравнению с драмой или поэзией, считающимися, по словам Н. В. Пестовой, его «визитной карточкой» и «парадигмой»⁵⁹, характерное

⁵³ «Не все экспрессионисты признавали авторитет всех пяти без исключения, но во всяком случае каждый из них заявлял о своей духовной связи с кем-то из этих фигур» (Арнольд А. Литература (проза и поэзия) // Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / Л. Ришар. М.: Республика, 2003. С.184).

⁵⁴ Крелль М. О новой прозе // Экспрессионизм: Сборник статей. М.; Петроград: Государственное издательство, 1923. С.71.

⁵⁵ Волчанский М. Н. Экспрессионизм в немецкой литературе. Смоленск: Арена, 1923. С.59.

⁵⁶ Живопись Э. Мунка, художников объединений «Мост», «Синий всадник», графика А. Кубина, первые кинематографические опыты Р. Вине, П. Вегенера, Ф. Мурнау, Ф. Ланга.

⁵⁷ Музыка позднего Г. Малера, «новой венской школы» А. Шёнберга.

⁵⁸ Лирика Г. Траля («Распад», «Разбитость»), Э. Ласкер-Шюллер («Конец света»), А. Эренштейна («Бог умер»), сборник стихотворений Й. Р. Бехера «Распад и торжество».

⁵⁹ Пестова Н. В. Немецкий литературный экспрессионизм: Учебное пособие по зарубежной литературе: первая четверть XX века. Екатеринбург, 2004. С.117.

смещение акцентов прослеживается и в новеллистике этого периода (новеллы А. Дёблина, А. Эренштейна, Г. Бенна, К. Штернхейма). Жанровая специфика прозаического произведения (фигура рассказчика, наличие определенной сюжетной линии, способы раскрытия образа героя) предполагает качественно иные средства выражения общих принципов экспрессионистской эстетики. Особому состоянию зыбкости и ненадежности положения человека в мире на грани краха во многом способствует обращение ко всевозможным «пограничным» состояниям человека: сон, болезнь, сильные аффекты, галлюцинации и помешательство. В свете набирающего силу психоанализа, стремящегося объяснить недоступные будничному пониманию процессы душевной жизни, эти мотивы обнажают бездны бессознательного и вскрывают основания тотального одиночества личности, ее «сломанности», «дезинтегрированности» в нарастающем хаосе.

«Эволюция субъективности» в культуре XIX в., по замечанию В. М. Толмачева, «постоянно переиначивая свое представление о «старом» и «новом», «верхе» и «ниже», «духе» и «материи», испытывала все большие сложности в разграничении реального и нереального в творчестве»⁶⁰. Трагические события начала XX в. (Первая мировая война, падение империй и, как следствие, крушение иллюзий) еще больше усилили интерес к *фантастическому* как попытке выразить невыразимое, творчески осмыслить «пограничное» состояние духа и эпохи. Это представляется вполне закономерным в свете модернистского обращения к эстетическим принципам романтизма: как утверждает Р. Лахманн, «подспудное присутствие» фантастического в текстах последующих эпох «свидетельствует о неисчерпаемости романтического наследия»⁶¹. Генетически восходя к романтической неудовлетворенности существующими формами действительности, фантастическое в литературе начала XX в. неизбежно

⁶⁰Толмачев В. М. Экспрессионизм: конец фаустовского человека. Послесловие // Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / Л. Ришар. М.: Республика, 2003. С.395.

⁶¹ Лахманн Р. Дискурсы фантастического. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С.14.

проходит сквозь призму современной мысли. Романтическая категория «непостижимого» приобретает в модернизме научные – философские, психологические – основания: «неведомые» силы, которым подвластна человеческая судьба, «ночная сторона» души рассматриваются в свете широко распространившихся теорий Э. Маха, Р. Штайнера, З. Фрейда, К. Г. Юнга.

Приметы времени, так или иначе связанные с проблемой всеобщего «распада», по-новому актуализируют в литературе начала XX в. тему формирования личности. Это предполагает переосмысление традиционных форм художественного выражения, и прежде всего *романа*. Развивая мысль М. М. Бахтина о романе как «единственном становящемся и еще не готовом жанре», рождение и становление которого «совершаются при полном свете исторического дня»⁶², Н. Т. Рымарь отмечает, что роман каждый раз получает новое развитие в переходные моменты истории культуры, когда, «происходит проблематизация традиционных способов понимания личности, когда распадаются формы единства человека и мира, личности и общества, происходит отчуждение личности от общества»⁶³. Драматичный переход от «переломного» периода рубежа веков к началу новой эпохи сопровождается очередным «рождением» романа: по словам М. М. Бахтина, «только становящийся сам может понять становление»⁶⁴.

После кризиса традиционной формы романа на рубеже веков, обнажившего, по словам Ю. Якобса и М. Краузе, «сомнения относительно цельности личности и дезинтеграцию личностного опыта», возникает необходимость «переосмыслить прежние категории изображения действительности в романе»⁶⁵. Неразрешимость внутренних противоречий

⁶² Бахтин М. М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975. С.447.

⁶³ Рымарь Н. Т. Романное мышление и культура XX века // Литературный текст: Проблемы и методы исследования: Сб. науч. трудов. М.; Тверь, 2000. Вып.6. С.95.

⁶⁴ Бахтин М. М. Указ. соч. С. 451.

⁶⁵ «Под угрозой оказываются структурное построение фигур, обозримость художественного изображения, последовательность в представлении о времени»

культуры начала века, связанных с проблемой личности, утратившей ценностные ориентиры и внутреннюю опору, приводит к актуализации на новом витке и в новом виде такой исторически сложившейся формы, как «роман становления».

Сложность и неоднозначность перевода на русский язык обозначений разных типов этого романа (*Entwicklungsroman*, *Erziehungsroman*, *Bildungsroman*) отмечает В. Н. Пашигорев в своей диссертационной работе «Роман воспитания в немецкой литературе XVIII-XX веков. Генезис и эволюция». Автор рассматривает три типа романа как «три различных уровня и способа самораскрытия Свободной воли индивида»⁶⁶, где: *Entwicklungsroman* понимается как «роман *развития*», которое не обязательно завершается качественным изменением, *Erziehungsroman* – как «роман *воспитания*» в его дидактическом аспекте, и *Bildungsroman* – как «роман *образования*», подразумевающий последнюю ступень «динамического саморазвития духовной субстанции личности, на высшем, интеллектуально-мифопоэтическом уровне»⁶⁷. В нашей работе последний тип романа, рассматриваемый в перспективе начала XX в., будет обозначаться как «роман *становления*», что, с одной стороны, снимает излишний назидательный подтекст (не актуальный для модернистского варианта романа), с другой стороны – наиболее емко передает процесс постепенного формирования и качественного изменения личности героя в широком философском смысле.

Отталкиваясь от размышлений М. М. Бахтина о том, что «в жанре всегда сохраняются элементы архаики», что «эта архаика сохраняется в нем только благодаря постоянному ее обновлению», что «жанр всегда и стар и

(Jacobs J., Krause M. Der deutsche Bildungsroman: Gattungsgeschichte vom 18. bis zum 20. Jh. München: Beck, 1989. S.199).

⁶⁶ Пашигорев В. Н. Роман воспитания в немецкой литературе XVIII-XX веков. Генезис и эволюция: Дис. ... док. филол. наук. Ростов-на-Дону, 2005. С. 19.

⁶⁷ Там же. С. 20.

нов одновременно»⁶⁸, модернистский «роман становления» можно рассматривать как этап обновления традиции, которая начинает формироваться со второй половины XVIII в. Выделяя четыре исторических типа романа (роман странствований, роман испытаний, биографический роман, роман воспитания)⁶⁹, М. М. Бахтин рассматривает складывающийся в эпоху Просвещения *Bildungsroman* как синтетический роман, подготовленный развитием более ранних жанровых форм, в котором образ «готового» героя замещается образом «становящегося» человека. При этом суть процесса становления меняется в зависимости от смены доминирующей парадигмы мышления.

Становление личности в рационалистическую эпоху Просвещения предполагает путь «от эстетической иллюзии, возвышенной, но удаленной от практической деятельности, к более продуктивным формам существования героя»⁷⁰ (такова, к примеру, диалогия Гете о Вильгельме Мейстере, 1795-1796, 1807-1810). В раннем романтизме акцент переносится с внешнего на внутренний процесс познания: вместо рационального осмысления действительности – интуитивизм, «таинственное вчувствование»⁷¹ (романы Ф. Шлегеля «Люцинда», 1799, Л. Тика «Странствия Франца Штернбальда», 1798, Новалиса «Генрих фон Офтердинген», 1800). Высшей формой духовной деятельности человека мыслится искусство, и достичь конечной цели своего пути герой может, как отмечает Д. Л. Чавчанидзе, «лишь благодаря своему идеальному (в немецком романтизме значит: творческому) началу»⁷². Более поздний этап развития романтической эстетики, однако, обнаруживает трагический разрыв идеального и действительного, крушение

⁶⁸ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: 1972. С.178-179.

⁶⁹ Отмечая при этом, что «ни одна конкретная историческая разновидность не выдерживает принципа в чистом виде, но характеризуется преобладанием того или иного принципа оформления героя» (Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С.188).

⁷⁰ Пашигорев В. Н. Указ. соч. С. 99.

⁷¹ Там же. С. 136.

⁷² Чавчанидзе Д. Л. Романтический роман Гофмана // Художественный мир Э.Т.А.Гофмана. М.: Наука, 1982. С. 53.

субъективной иллюзии на фоне объективной реальности, и представляет, по словам исследовательницы, человека уже «как часть реального мира, его сколок, несущий в себе все его признаки, столь же уязвимый «с высшей точки зрения», как и сам мир»⁷³ (романы Гофмана «Эликсиры сатаны», 1815-1816, «Житейские воззрения Кота Мурра», 1819-1821).

Формирующаяся к началу XX в. концепция личности восходит как к образу романтического героя (в его «контрастности», «многоаспектности»⁷⁴), так и к опыту психологической прозы XIX в., а также разнородных проявлений рубежа веков (натурализм, символизм). По замечанию Л. Я. Гинзбург, если «многообразный», «многоступенчатый» охват личности эпохи реализма⁷⁵ все же наталкивается на определенные границы, то «декадентская» личность, «обозначившаяся к концу XIX века, отличается именно тем, что переступает границы и строит себя из элементов, прежде запрещенных»⁷⁶. В модернизме поиски цельности личности в мире, потерявшем свою ось, представлены как постоянные метания – между внешними конфликтами и внутренними комплексами, «стремлением замкнуться на себе» и «раствориться в массе, чтобы забыть и потерять себя, освободиться от бремени ответственности за свою личность»⁷⁷, между противопоставлением своей воли обстоятельствам и отказом от нее.

Если в романтизме фрагмент связан с идеей бесконечного устремления к недоступному идеалу, то проблема незавершенности в европейском романе начала XX в. обнаруживает принципиально иную природу. По наблюдению Н. Т. Рымаря, это связано, прежде всего, с «опытом нерешенности проблемы

⁷³ Там же. С.51.

⁷⁴ См.: Тураев С. В. Гофман и романтическая концепция личности // Художественный мир Э.Т.А.Гофмана. М.: Наука, 1982. С. 36, 43.

⁷⁵ «Вместо романтической двупланности, полярности – разные уровни протекания душевной жизни, синхронность разных ее планов» (Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л., 1971. С. 20-21).

⁷⁶ Там же.

⁷⁷ Рымарь Н. Т. Проблематизация художественных форм в 20-е годы XX века. // Художественный язык литературы 20-х годов XX века: Сб.ст. Самара, 2001. С.25.

личности, невозможности очертить ее границы, определить то ее устойчивое ядро, которое позволило бы найти равновесие между я и не-я в личности»⁷⁸.

При условии, что главным предметом в «романе становления» XX в. по-прежнему остается «история героя», смещаются главные акценты ее изображения: на первый план выдвигается важность характерного для модернизма экзистенциального компонента проблемы – как онтологической возможности сохранения внутреннего единства. Как утверждает Х. Эссельборн-Крумбигль, в повествовании основное внимание отводится не приобретению героем опыта и зрелости, но вопросу об «экзистенциальной возможности его становления в качестве субъекта»⁷⁹. Подобный «распад» (*Zersetzung*) и «преобразование» (*Neuformung*) романной формы исследовательница рассматривает как необходимые моменты формирования романа нового типа – «субъектного» (*Subjektroman*)⁸⁰, в котором «расщепленный субъект» в поисках собственной цельности становится центром повествовательной структуры.

Черты «романа становления» прослеживаются во многих произведениях эпохи модернизма⁸¹, однако ряд исследователей при этом оговаривают, что вопрос определения жанра в большинстве случаев остается дискуссионным⁸². М. Вюнш, отмечая романы К. Г. Штробля, В. Бергенгрюна, П. Буссона, Ф. Шпунды, Г. Г. Эверса, Г. Майринка, предполагает, что ключевые принципы «романа становления» лежат также и в основе повествовательной модели фантастического произведения раннего модернизма: «биографического повествования о герое на пути к цели» (*Weg-*

⁷⁸ Там же. С.24.

⁷⁹ Esselborn-Krumbiegel H. Der „Held“ im Roman: Formen des dt. Entwicklungsromans im frühen 20. Jh. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1983. S.119.

⁸⁰ Ibid. S.119-120.

⁸¹ В специальных исследованиях Ю. Якобс и М. Краузе называют роман Т. Манна «Волшебная гора», 1924 (Jacobs, Krause. Op cit.), Х. Эссельборн-Крумбигль выделяет романы Р. Музиля «Душевные смуты воспитанника Терлеса», 1906, Г. Гессе «Демиян», 1919, Р. М. Рильке «Записки Мальте Лауридса Бригге», 1910 (Esselborn-Krumbiegel. Op.cit.).

⁸² Ibid. S.120.

Ziel-Struktur)⁸³. Таким образом, неоднозначность трактовок дальнейшего развития жанра позволяет снять вопрос о строгом каноне романа этого типа в модернизме. Изображение истории героя принимает самые разнообразные формы, сохраняя в своей основе общую схему: растворение старого «я» в хаосе бытия и формирование нового «я» в результате долгого процесса деперсонализации⁸⁴.

В австрийской литературе, которая вплоть до XX в. редко воспринималась отдельно от немецкой⁸⁵ и лишь с началом нового столетия впервые заявила о себе как о явлении мировой литературы, специфика интерпретации проблемы личности в романе определяется особенностями культуры и исторического развития. Как отмечает Н. С. Павлова, в австрийском искусстве «от века к веку (...) повторялись два трудно совместимых качества»: характерный оптимизм, рожденный верой в жизнь как «установленный и нерушимый порядок», и при этом едва уловимое, глубинное ощущение ее «многоликости, неустойчивости, нетвердости, зыбкости»⁸⁶. Такая имманентная двойственность восприятия действительности, наряду с исконным стремлением к упорядоченности, объясняет крайнюю остроту переживания общеевропейского периода «распада». Предчувствие неминуемой гибели некогда благоденствовавшей империи, сам факт ее медленного «загнивания» (переданный Й. Ротом в романе «Марш Радецкого», 1932) и ярко обозначенный на этом фоне всплеск гуманитарного знания делают австрийскую культуру начала века «особенно показательным частным случаем Европы» (выражение Р. Музиля)⁸⁷. Наметившаяся на протяжении веков «трещина» как «некий не

⁸³ Wunsch M. Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890-1930): Definition. Denkgeschichtlicher Kontext, Fink, München 1991. S.228.

⁸⁴ См.: Esselborn-Krumbiegel H. Op.cit. S.121.

⁸⁵ См.: Павлова Н. С. Природа реальности в австрийской литературе. М.: Языки славянской культуры, 2005. С.13.

⁸⁶ Там же. С.9, 10.

⁸⁷ Цит. по: Архипов Ю. И., Седельник В. Д. Введение // История австрийской литературы XX века. Том I. Конец XIX – середина XX века. М.: ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2009. С.9.

осуществившийся до времени срыв, незримый фон тьмы, прикрытый неколебимой австрийской «умиротворенностью»⁸⁸, «прорывается» в литературе модернизма через обнажение необъятных глубин личности, разительно контрастирующих с внешней австрийской «легкомысленностью»⁸⁹. Это отчетливо прослеживается, к примеру, в балансировании героев новелл А. Шницлера между сном и действительностью («Мертвые молчат» 1897, «Лейтенант Густль» 1900, «Новелла о снах» 1925), в тревожных, подобных сну, картинах реальности у Ф. Кафки (сборник «Кары» 1915, романы «Процесс» 1914, «Замок» 1922), в проблеме поиска себя сквозь смуту и смятение (Р. Музиль «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» 1906, Р. М. Рильке «Записки Мальте Лауридса Бригге», 1910).

Проблема личности волнует и Густава Майринка. Размышления о возможности сохранения внутренней цельности на фоне стремительно разрушающегося внешнего мира он облекает в форму «романа становления», представляя в ней эклектичное соединение традиционных признаков жанра и модернистских «вольностей». В его варианте романа на внешнем (сюжетном) уровне сохраняются все основные компоненты традиционной структуры: путь героя зачастую прослеживается с юных лет до зрелого возраста, формирование личности сопряжено с определенным ученичеством и предполагает фигуру наставника, одним из важнейших опытов взросления становится любовь, а завершение пути связано с обретением некой истины. Композиция обнаруживает фантастический, экспрессионистский элементы, а также устойчивую для поэтики автора символику, что соответствует общей эстетике модернизма и отражает особенности творческой манеры писателя.

⁸⁸ Павлова Н. С. Указ. соч. С.21.

⁸⁹ Показательно, что царившую в Вене на рубеже веков атмосферу Г. Брех обозначает не иначе как «веселый апокалипсис» (Broch H. Die fröhliche Apokalypse Wiens um 1880 // Die Wiener Moderne: Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910, Philipp Reclam Jun. Stuttgart, 1981. S.86).

1.2. Поэтологические доминанты романного творчества Г. Майринка

Как писатель⁹⁰ Майринк формируется в рамках двух традиций: австрийского модерна и мистицизма пражской школы – двух ярких явлений культурной жизни гибнущей империи.

Австрийскую культуру, не испытавшую «раздерганности» романтической эстетики, не знавшую на фоне немецкой традиции резкого противостояния стилей⁹¹ – этот «здоровый организм» с прочным запасом «позитивности» и «лучезарности» на рубеже веков будто настигает, наконец, «романтическое томление духа»⁹². Условия времени, общеевропейское смещение парадигмы мышления определяют характерный для австрийского рубежа веков акцент: нервный, пульсирующий, влекущий за собой небывалый выплеск интеллектуального потенциала. Традиционно отличавшая австрийскую культуру «скромность»⁹³ сменяется громко заявляющей о себе уверенностью философской, научной мысли. Так возникает, по словам Ю. Л. Цветкова, «интегративное пространство культуры венского модерна»⁹⁴, в котором ключевые точки доминирующей эстетики обуславливают пересечение и взаимодополнение многих сфер: философии (Э. Мах, М. Бубер, Л. Витгенштейн, О. Вейнингер, Р. Штайнер, зарождающийся психоанализ З. Фрейда), социальных наук (обновление политической экономики К. Менгером, формирование концепции «нормативизма» в праве Х. Кельзеном), литературы («Молодая Вена»),

⁹⁰ К литературному творчеству он обращается достаточно поздно: первый рассказ «Горячий солдат» опубликован в журнале «Симплициссимус» в 1901 г., когда автору было 33 года; первая публикация романа «Голем» выходит в 1915 г., когда ему было уже 47 лет. Писать успешный пражский банкир начинает после того, как по ложному обвинению оказывается в тюрьме и его предприятие разоряется. По наблюдению многих исследователей (Ф. Смита, Ю. В. Каминской) намек на процесс против писателя можно обнаружить в новелле Т. Манна «Тонио Крегер» (1903).

⁹¹ «Вместо смены художественных направлений и стилей – их сохранение и напластование» (Павлова Н. С. Указ. соч. С.20).

⁹² Архипов Ю. И., Седельник В. Д. Указ. соч. С.10.

⁹³ См.: Павлова Н. С. Указ соч. С.14, 19.

⁹⁴ Цветков Ю. Л. Литература венского модерна. Постмодернистский потенциал: Монография. М.; Иваново: Издательство МИК, 2003. С.13.

изобразительного искусства (Г. Климт и Сецессион, экспрессионизм О. Кокошки и Э. Шиле), архитектуры (О. Вагнер, Й. М. Ольбрих, Й. Хофман) и музыки (Г. Малер, А. Шёнберг).

Особое настроение венского модерна оказывается своеобразной формой компенсации общеевропейского ощущения утраты цельности человека и мира. В литературе это оборачивается переносом внимания с внешнего, упорядоченного мира, с «эмпирики жизни», на внутренний, подспудный мир человеческой души. «Рубежная» атмосфера эпохи отражается «пограничным» состоянием искусства. «Возможно, что мы свидетели конца, смерти исчерпавшего себя человечества, и это – предсмертные конвульсии. Возможно, однако, что мы свидетели начала, рождения нового человечества и это – лавина весны, сметающая все на своем пути»⁹⁵ – пишет Г. Бар в эссе «Модерн» («Die Moderne», 1890). Развивая идеи австрийского мыслителя, высказанные в этом, а также в других эссе («Die Krise des Naturalismus», 1890 и «Die neue Psychologie», 1891), А. И. Жеребин отмечает, что «онтологическая реальность души, противопоставленная иллюзорной действительности», не может быть более «выражена средствами психологического реализма, изображающего процессы душевной жизни как бы снаружи, со стороны их явления в чувственно-материальном мире»⁹⁶. «Нервозность» атмосферы требует «новой» психологии, сосредоточенной на главном симптоме эпохи – надрыве, эмоциональной напряженности, – что Г. Бар называет современной «романтикой» или «мистикой нервов»⁹⁷. Искусство же, которое «хочет правдиво говорить о душе», должно стать «искусством нервов», «притом нервов болезненно обостренных и чутких до мистического ясновидения»⁹⁸.

⁹⁵ Bahr H. Die Moderne // Die Wiener Moderne: Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Stuttgart: Philipp Reclam Jun. 1981. S.189.

⁹⁶ Жеребин А. И. На рубеже веков. С.25.

⁹⁷ «Eine nervöse Romantik; eine Mystik der Nerven» (Bahr H. Die Überwindung des Naturalismus // Die Wiener Moderne: Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Stuttgart: Philipp Reclam Jun. 1981. S. 202).

⁹⁸ Жеребин А. И. На рубеже веков. С.26.

Отзвуки интеллектуальной «полифонии» отчетливо слышны в творчестве Майринка, активно, хотя и по-своему, воспринимающего как философскую мысль (например, психоанализ, идеи Р. Штайнера, М. Бубера, с которым он состоял в переписке), так и программный для эпохи интерес к другим культурам. С конца XIX в. начинается знакомство западной цивилизации с восточными духовными практиками, почти сразу принявшее тотальный характер. А к 30-м годам XX в. Восток становится «духовным наваждением западного человека, вдруг воспламененного надеждой обрести себя благодаря идейному «паломничеству» в восточном направлении»⁹⁹. Как предполагает Ю. В. Каминская, Майринк, подобно многим другим авторам тех лет, поддавшись обаянию восточной мистики, впервые знакомится с буддистскими текстами через переводы австрийского исследователя буддизма Карла Ойгена Ноймана (1865-1915)¹⁰⁰. Острый интерес к восточной традиции в Австрии оказывается, помимо прочего, отражением национальной внутренней открытости и восприимчивости к голосам разных народов, традиционно проживающих на территории империи (австрийцев, немцев, западных славян, венгров, итальянцев). Австрия начала века, по замечанию М. К. Мамардашвили, – это пространство, в котором «две вечные стороны состояния человечества», Запад и Восток, «приведены в соотношение», поскольку «в Австрии европейский Запад имеет дело со своим собственным Востоком»¹⁰¹.

В творчестве Майринка общеевропейское увлечение Востоком подкрепляется личным разносторонним опытом духовных поисков писателя, который приходится на пражский период его жизни (конец 80-х гг. XIX в. – 1904). Пережив духовный кризис и совершив попытку суицида (о чем автор

⁹⁹ Гармаш Л. Предчувствие «Христианской тантры» // Саломе Л. Эротика. М.: Культурная революция, 2012. С.15.

¹⁰⁰ Каминская Ю. В. Романы Густава Майринка 1910-х гг. СПб., 2004. С.25.

¹⁰¹ Мамардашвили М. К. Вена на заре XX в.// Очерк современной европейской философии. М.: Прогресс – Традиция, Фонд М. Мамардашвили, 2010. С. 554.

впоследствии напишет в рассказе «Лотце»¹⁰²), он увлекается еврейской мистикой и историей алхимии, становится членом Герметического Ордена «Золотая Заря», оккультного братства «Цепь Мириам», вступает в контакт со многими другими эзотерическими орденами и даже организывает собрания теософской ложи «У голубой звезды», практикует йогу и медитации, а в конце жизни принимает буддизм. Широта охвата культурных традиций в его произведениях, однако, нередко обнаруживает поверхностность интерпретаций, на что, в частности, обращает внимание исследователь еврейской мистики Г. Шолем (в связи с романом «Голем»¹⁰³).

Несмотря на то, что все романы Майринка написаны уже после отъезда из столицы Богемии, настойчивое введение Праги как основного места действия говорит о прочной внутренней связи с традицией пражской школы¹⁰⁴, для которой особенно важным был мистический компонент. Эклектичности увлечений писателя отчасти способствует особая культурная ситуация Праги того времени – средневекового города с готической архитектурой, прочными алхимическими и каббалистическими традициями, реанимированными в многочисленных теософских обществах, а также тесным контактом трех культур (чешской, немецкой, еврейской), создающим благоприятный фундамент для фантастической литературы (Ф. Кафка, Л. Перуц, А. Кубин).

Сам дух города, с его «призрачной демонической атмосферой» Средневековья, спроецированной, по словам В. Г. Зусмана, на «экзистенциальную ситуацию начала XX века»¹⁰⁵, располагает к мистицизму

¹⁰² Meyrink G. Der Lotse – URL: <http://literatten.bplaced.net/ap/m/lotse.php> (дата обращения: 08.07.2014).

¹⁰³ См.: Smit F. Op. cit. S. 120.

¹⁰⁴ «В автобиографии М. Брод пишет о «трех поколениях» немецкоязычных авторов Праги. Неоромантики принадлежали к первому поколению, Р. М. Рильке, П. Леппин, Г. Майринк – ко второму. «Пražский круг» М. Брода – третье поколение», к которому относятся также О. Баум, Ф. Вельч, Л. Виндер, Ф. Верфель, Э. Вайс (Зусман В. Г. Пражский круг // История австрийской литературы XX века. Том I. Конец XIX – середина XX века. М.: ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2009. С.266).

¹⁰⁵ Там же.

как форме выражения иррационального, недоступного пониманию, запредельного и запретного. Бегство от реальности переломного периода, запутанной и разочаровывающей, в абстрактный мир мистического обуславливает массовое увлечение спиритизмом, повсеместное возникновение всевозможных эзотерических сообществ, занимающихся изучением и толкованием тайных доктрин. Как полагает Майринк в эссе «На границе с потусторонним», за подобной «тягой к оккультизму скрывается в человеческих сердцах тоска по истинной свободе»¹⁰⁶, которая оказывается недоступной рациональному освоению действительности. Для литературы этого периода эзотерика становится «удобным материалом, которым писатели охотно пользуются, произвольно трансформируя, комбинируя разнообразные идеи»¹⁰⁷, дополняя их собственной интерпретацией. Все это способствует активному возрождению интереса к фантастическому в литературе (готике, произведениям Э. Т. А. Гофмана, Э. А. По¹⁰⁸) и в то же время необходимости переосмыслить законы фантастического жанра с учетом запросов эпохи.

Структурообразующим стержнем фантастики XX в., как отмечают исследователи (П. Черсовски, Ю. В. Каминская), по-прежнему остается «дуализм естественного и сверхъестественного уровней действительности»¹⁰⁹, восходящий к принципу романтического двоемирия. При этом широко распространившиеся концепции (в особенности – психоаналитические) открывают новые художественные возможности для интерпретации. Романтический интерес к «ночной стороне» души оборачивается погружением в бессознательное, а приоткрывающиеся бездны вытесненных страхов дают качественно новый материал для фантастической литературы. Претендующий на объяснение глубинных причин психических явлений, психоанализ, пропущенный через литературную рефлексию,

¹⁰⁶ Майринк Г. На границе с потусторонним. СПб.: ИК «Невский проспект», 2004. С.17.

¹⁰⁷ Wünsch M. Op.cit. S.180.

¹⁰⁸ См.: Cersowsky P. Op.cit. S.11-33.

¹⁰⁹ Каминская Ю. В. Указ. соч. С.7.

парадоксальным образом становится подтверждением обратного: не все поддается рационализации. Заимствуя концептуальные идеи, методы и даже порой терминологический аппарат этой новой науки, литература продолжает культивировать тайну вокруг личности и души человека.

Как указывает Ц. Тодоров, это отчасти объясняет новый всплеск актуальности фантастического жанра: «для многих авторов сверхъестественное явилось всего лишь поводом для описания таких вещей, которые они никогда не осмелились бы упомянуть в реалистических терминах»¹¹⁰. Нарушение табу в тематике произведения несет в себе поиск альтернативных форм выражения. Не случайно М. Вюнш характеризует пик актуализации интереса к мистическому, следовательно, и популярности фантастического жанра, в период между 1890 и 1930 гг. особой тенденцией «отклонения от нормы» («Abweichung von der Normalität»)¹¹¹. Как поясняет исследовательница, это подразумевает программный интерес эпохи ко всевозможным «пограничным» и в частности «патологическим» состояниям: «Предпочтительными становятся крайние и преувеличенные формы, такие как гротеск, особенно в сатирическом или в социально-критическом аспекте, а также обращение к провокационным темам. Излюбленными оказываются прежде всего *крайние ситуации*, традиционно обозначаемые как *аномальные* или *редкие* – всевозможные *пограничные ситуации* физического, психического, социального, морального, криминального отклонения, а также не в последнюю очередь патологические случаи медицинского характера»¹¹². Так форма романтической сказки, фантасмагории, пропущенная через «нервозность» эпохи раннего модернизма, оборачивается размышлением на тему крайней степени «ненадежности» человеческого сознания, патологии.

Одним из исходных пунктов эстетики фантастического, по замечанию Р. Лахманн, является универсализация «человеческой аномалии», что стирает

¹¹⁰ Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. С.127.

¹¹¹ Wünsch M. Op.cit. S.72.

¹¹² Ibid (Курсив автора).

четкие грани в оппозиции «свое» – «чужое»: ««чужое» угрожает «своему», но в то же время, моделируя иную реальность, оно предлагает заманчивую альтернативу известному»¹¹³. Восходя к романтической «неописываемости» человека, «незаурядность которого не может быть описана в категориях заурядного»¹¹⁴, к увлечению экзотическим как возможности обрести истину за внешними границами, модернистское моделирование альтернативной реальности принимает форму особого интереса к различным формам «чужести» – не только культурной или исторической, но и психологической, духовной. «Инсценируя» иную реальность, фантастическая литература при этом «опасно обнажает бессознательное культуры»¹¹⁵.

Синтетический характер поэтологической системы Майринка (вмещающей в себя идеи христианства, иудаизма, буддизма, даосизма, средневековой алхимии, каббалы, розенкрейцерства, спиритизма, дуг-па, культа вуду, йоги, тантры) оказывается, таким образом, авторской вариацией схемы фантастического повествования, в которой элементы «своего» приписываются другим культурам, а мотивы чужой культуры используются «в качестве замещения для вытесненных или забытых элементов своей культуры»¹¹⁶. Пестрый «калейдоскоп» аллюзий в его творчестве – это хорошо продуманная и строго упорядоченная парадигма. Из культурного «многоголосия», в котором слышны отзвуки как традиционного австрийского мультикультурализма, так и фантастической модели, автор пытается вывести «общий знаменатель». Он намеренно сводит несводимые, согласно обыденному восприятию, культурные плоскости – Запад и Восток, Север и Юг, чтобы показать, что различные культурные проявления на самом деле восходят к единому первоначалу, некой «первопричине» («Urgrund») ¹¹⁷.

¹¹³ Лахманн Р. Указ. соч. С.7.

¹¹⁴ Там же.

¹¹⁵ Там же. С.8.

¹¹⁶ Там же. С.7.

¹¹⁷ Meyrink G. An der Grenze des Jenseits – URL: http://www.symbolon.de/books2003/AN_DER_GRENZE_DES_JENSEITS.PDF (дата обращения: 30.09.2014) – С. 3.

Этой «первопричиной», центральной осью художественного мира Майринка, вокруг которой из хаоса выстраивается порядок, оказывается *человек* в его восхождении от бренного – к вечному, истинному. Используя материал разных культур, автор пытается вывести универсальную формулу самосовершенствования человека, учитывающую мученичество в христианстве, приобщение к скрытому знанию в еврейской мистике, практики освобождения духа в буддизме и даосизме.

Принимая каждый раз новую форму, идея поиска себя как устремленность к абсолютной истине становится центральной для всех пяти романов писателя, позволяя, тем самым, рассматривать их в свете традиции «романа становления». Несмотря на эклектичный и не всегда стилистически гладкий характер повествования¹¹⁸, они вписываются в общую тенденцию модернистского поиска утраченной цельности человека в рухнувшей картине мира XX в. Как заметил современник писателя В. Шрёдтер, «Майринк – если попытаться описать его одним словом – великий «амальгамист». Он не только впитывает в себя самые разнородные вещи, но «переваривает» их и затем «майринкизирует», выдавая в совершенно новой форме»¹¹⁹. По сути, из обрывков традиции (просветительской, ранне- и позднеромантической), пропущенных сквозь призму модернистского восприятия, он создает синкретическую модель становления личности, где разнообразные художественные средства (обращение к фантастическому, мистицизм, символика) создают его собственный, узнаваемый стиль.

Все пять романов писателя выстроены по общей схеме, в центре которой – путь героя к идеалу. В способах реализации этого пути отчетливо прослеживается связь с ранним романтизмом, с идеей устремленности от временного, земного – к вечности как высшей реальности.

¹¹⁸ Г. Гессе, высоко ценивший Майринка, тем не менее, критически отзывался об эклектичном стиле его ранних романов, сравнивая их с «религиозным песнопением, исполненным под тамтам, и на плохой лад» (Smit F. Op.cit. S.187).

¹¹⁹ Цит. по: Harmsen T. Der magische Schriftsteller Gustav Meyrink, seine Freunde und seine Werke. Amsterdam: In de Pelikaan, 2009, S.60.

Раннеромантическую концепцию мира, представленную в творчестве Новалиса, Ф. П. Федоров описывает как путь от Золотого века прошлого через «одичание» в настоящем к новому Золотому веку, где Золотой век – это «единство человека и природы, земли и неба, материи и духа, всемирный синтез, универсальная целокупность, осуществленная на некой духовной, божественной основе; это идеальное, блаженное миросостояние, не свершающееся, а свершившееся, самым этим фактом преодолевшее движение, историю, время»¹²⁰. Как и у Новалиса, идеал в поэтике романов Майринка, представленный в образе цельной индивидуальности, «вобравшей» в себя вечность, мыслится как достижимый во внутреннем становлении личности. Прийти к нему возможно, по мнению писателя-модерниста, лишь преодолев долгий путь самосовершенствования, полный испытаний и страданий, ошибок и разочарований, по восходящей прямой: от земного – к божественному, от фрагментации, «разорванности» – к универсальности, субъектной полноте.

Правомерность использования в исследовании такой терминологии, как «субъектность» или «субъект», не в нарратологическом, но в философском плане, подтверждается размышлениями самого писателя. В письме некоему «Мюллеру» (как предполагает Ф. Смит, барону А. Мюллеру-Эдлеру, немецкому оккультисту¹²¹) он пишет: «Единственное, что стоит того, чтобы искать, – это внутреннее «я», то «я», чем мы являемся на самом деле и были всегда, сами того не сознавая; то «я», которое является *субъектом*, чистым духом, свободным от формы, времени и пространства, в которых он являет себя лишь отрывками. То, чем мы являемся потенциально, но пока неосознанно»¹²². В подобном понимании «субъекта» угадываются

¹²⁰ Федоров Ф. П. Время и вечность в сказках и каприччио Гофмана // Художественный мир Э. Т. А. Гофмана. М.: Наука, 1982. С.81, 82-83.

¹²¹ Некоторые исследователи считают немецкого оккультиста прототипом образа барона Мюллера из романа «Ангел Западного окна» (См.: Каминская Ю. В. Последняя загадка Г.Майринка // Майринк Г. Ангел западного окна. СПб.: Азбука-классика, 2006. С.13.; Smit F. Op.cit. S.246).

¹²² Цит.по: Smit F. Op.cit. S.225. (Курсив автора).

представления Фихте, подготовившие фундамент романтизма, об «абсолютном Я» как «бесконечном и неограниченном», объемлющем «в себе всяческую, т.е. бесконечную, безграничную реальность»¹²³. Подобно тому, как «эмпирический субъект» у Фихте осознает свою причастность к абсолютному субъекту, к которому он может и должен стремиться как к идеалу¹²⁴, индивидуальное «я» героя романов Майринка мыслится как часть высшего, универсального и цельного «субъекта», к которому ведет путь духовного совершенствования.

Так, помимо всевозможных эзотерических коннотаций, о которых Майринк пишет в философских эссе и которые так охотно подхватываются популярной критикой, в его понимании «субъектности», цельности можно усмотреть интерпретацию романтического универсализма как преодоления грани действительности и искусства, любви и ненависти, мужского и женского, жизни и смерти¹²⁵, а также «соединения многообразия, синтеза различного» и «возможности поиска в отдельной человеческой личности абсолютного начала»¹²⁶. На композиционном уровне романов это выражается в появляющихся на протяжении повествования метафорических образах Андрогина или Гермафродита. Несмотря на их семантическое различие (гермафродит «выражает идею интеграции пар разделенных противоположностей, в отличие от андрогина, выражающего идею

¹²³ Фихте И. Г. Общие принципы наукоучения // Антология мировой философии. В 4-х т. Т.3. М.: Мысль, 1971. С.210.

¹²⁴ См.: Ойзерман Т. И. Я и Не-Я // Новая философская энциклопедия: в 4-х т. Т.4. М.: Мысль, 2010. С.502.

¹²⁵ Манифестацию идеи такого синтеза писатель видит в философском подтексте практической йоги: «Существует лишь один-единственный путь, который может вырвать человека из рутины: йога, но йога не в понимании кающихся или аскетов (...), а в значении «химической свадьбы» (...) как слияния двух половин, порождающего настоящего человека, повелевающего собственной судьбой» (цит. по: Harmsen T. Op.cit. S.169).

¹²⁶ Рымарь Н. Т. Романтизма поэтика // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С.221.

абсолютной целостности противоположных начал до их разделения»¹²⁷), в поэтологической системе Майринка эти образы взаимозаменяемы.

В подобной, на первый взгляд, терминологической погрешности просматривается ключевой для поэтики писателя принцип «синтеза». Андрогин / Гермафродит в его романах маркирует не перспективу объединения двух антиномий в единое целое, и не путь возврата к первичной неделимости, но воплощение абсолютного трансцендентного единства духа *вне границ времени и пространства*. Другими словами, мотив андрогинности (или гермафродитизма) у Майринка не замыкается лишь снятием оппозиции «мужское – женское»: он выражает идею абсолютной целостности духа (противопоставленного материи) как преодоления наряду с мужским и женским также границ жизни и смерти, земного и вечного, и шире – объединения всего бесконечного в единичном.

Мотив гермафродитизма является в высшей степени симптоматичным для общей эстетики раннего модернизма. Ж. Ле Ридер рассматривает этот мотив, латентно присутствующий в текстах начала нового века («Сказка 672-й ночи» Г. фон Гофмансталя, новеллы А. Шницлера, работы Л. Андреас-Саломе, «Записки невротика» Д. П. Шребера), как реализацию идеи о «среднем поле» О. Вейнингера или выражение кризиса индивидуальной идентичности, «естественным образом выливающегося в кризис мужского начала и в ностальгию по «потерянной» женственности, напоминающую тоску по утраченному раю»¹²⁸. И если у многих авторов это отражается в «демаскулинизации» образа героя¹²⁹ (*Entmannung*, выражение

¹²⁷ Винарова Л. Комментарии // Майринк Г. Голем / Пер. с нем. Д.Выгодского. СПб.: «Азбука-классика», 2007. С.290.

¹²⁸ Ле Ридер Ж. Венский модерн и кризис идентичности. СПб: Изд.им.Н.И.Новикова; Изд.дом «Галина скрипит», 2009. С. 151.

¹²⁹ В письме А. Шницлеру от 15.05.1894 г. Л. Андреас-Саломе пишет: «Поразительно, как плохо выглядят в Ваших сочинениях мужчины. (...) Рядом с женщиной он всегда кажется менее интересным. (...) Мужчины и женщины, так противопоставленные друг другу, воспринимаются чуть ли не как болезнь и здоровье» (Цит. по: Ле Ридер Ж. Указ. соч. С. 355-356).

Д. П. Шребера¹³⁰), то Майринк видит выход из внутреннего конфликта эпохи в гармоничном единении мужского и женского начала в духовно возвысившемся человеке.

Образ Андрогина в его романах фигурирует не только в самом конце повествования, знаменуя достижение героем высшей цели странствия, но и сопровождает его в пути. Появляясь в минуты сомнений (в грезах, снах, мимолетных видениях), он будто напоминает ему о предназначении, пробуждая силы идти дальше. В каждом отдельном случае этот образ принимает разную форму, наиболее близкую духовному опыту конкретного персонажа. Так герой романа «Ангел Западного окна», увлеченный идеями средневековой алхимии, с самого начала одержим сновидениями и грезами о Двудиком Янусе¹³¹ как эмблеме конечной цели поиска индивидуума, который на протяжении повествования постепенно отождествляется с противоречивым в истории культуры образом Бафомета. Вариация образа Андрогина как Двудикого Януса в этом и в более раннем романе «Зеленый лик», помимо прочего, открывает дополнительные коннотации, связанные с идеей времени и вечности. Как известно, двудикость Януса, бога дверей, входов и выходов, «объясняется тем, что двери ведут и внутрь, и вовне»¹³², а также тем, что «одно его лицо соответствует прошлому, которого уже нет, другое – будущему, которого еще нет»¹³³. Это отражается в поэтике романов Майринка сложным принципом напластования времен, сосуществования в «вечном настоящем» («die ewige Gegenwart», W.D., 176)¹³⁴ как прошлого, так и будущего, вечной повторяемости судеб и финального выхода духа героя за пределы времени. Чертами андрогинности в «Големе» наделяется важный

¹³⁰ Schreber, D. P. *Memoirs of my nervous illness*. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press, 1988.

¹³¹ Римский вариант образа Андрогина.

¹³² Мифы народов мира. Энциклопедия. Электронное издание. Москва, 2008. С.1138.

¹³³ Крюков В. Ю. Комментарии // Майринк Г. Собрание сочинений: В 4 т. Т.2: Зеленый лик / Пер. В. Крюкова. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2009. С. 562.

¹³⁴ Здесь и далее цитируется по: Meyrink G. *Der weiße Dominikaner*. Berlin: Nikola, 1921. В круглых скобках дано сокращенное указание на роман (W.D.) и соответствующую страницу.

для становления героя образ Будды: в начале романа герой вдохновляется его жизнеописанием, а в конце – угадывает его черты в своем сокамернике, Ляпондере (*Laponder*). Андрогиность этого образа фиксируется в самом имени персонажа, образованном от французского артикля женского рода *la* и глагола *pondérer* «уравновешивать», «балансировать». Женственность его черт особенно бросается в глаза герою, когда он смотрит на него при свете полной Луны, традиционно ассоциирующейся в мировых культурах с женским началом: «Он напоминал китайскую статую Будды из розового кварца – своей гладкой, почти прозрачной кожей, женственно очерченным носом и тонкими ноздрями» (G, 223)¹³⁵. Встречается в этом романе и древнеегипетский вариант Андрогина – Осирис. В «пограничные», решающие моменты своего пути (G, 262) герой оказывается у ворот с изображением этого «вечно возрождающегося бога, над жизненной силой которого не властна даже смерть»¹³⁶. Закрытые створки ворот означают, что сокровенное слияние Осириса и Исида как солнечной и лунной природы замкнуто само на себе и потому недоступно пониманию непосвященного. Только пройдя все этапы познания, герой может оказаться по ту сторону ограждения.

Идею цельности, выраженную через образ Андрогина в романах писателя (то есть в зрелом творчестве), можно противопоставить характерной для его раннего творчества идее фрагментации¹³⁷, которая реализуется в буквальном членении или «несобираемости» человеческого тела (ужасающий сад «частичных объектов» в рассказе «Растения доктора Чиндерелла», физическая фрагментация образа человека в рассказах «Испарившийся мозг», «Препарат», «Химера») или гротескном

¹³⁵ Здесь и далее цитируется по: Meyrink G. *Der Golem: Roman*. Deutscher Taschenbuch Verlag. München, 2009. В круглых скобках дано сокращенное указание на роман (G) и соответствующую страницу.

¹³⁶ Крюков В. Ю. Комментарии // Собрание сочинений: В 4 т. Т.1: Голем / Пер. В. Крюкова. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2009. С. 564.

¹³⁷ Первые сборники рассказов: «Горячий солдат» (1903), «Орхидеи» (1905), «Кабинет восковых фигур» (1908), «Волшебный рог немецкого обывателя» (1913), «Фиолетовая смерть» (1913).

несоответствии отдельных его частей (рассказ «Кабинет восковых фигур»). Перенос акцента с целого на его часть в ранних (фантастических и сатирических) рассказах писателя можно рассматривать как выражение симптоматической для немецкого экспрессионизма идеи диссоциации духа и плоти. Как отмечает Н. В. Пестова, экспрессионистская эстетика предполагает, что «перестав воспринимать мир как свой собственный и единый, индивидуум транспонирует такое видение и на собственное «я», на свое тело, части которого вдруг предстают чужими и далекими, т.е. отчужденными в буквальном понимании»¹³⁸. Зримая телесность, больная, расчлененная плоть, господство части над целым особенно ярко представлено в лирике Г. Бенна (сборник «Морг и другие стихотворения», 1912 г.), А. Лихтенштейна (стихотворения «Carpiccio», 1911 г., «Операция», 1912 г., «Разговор о ногах», 1915 г.), Й. Р. Бехера («Распад», 1914 г.).

В исследовании лингвистических особенностей раскрытия ключевых мотивов творчества Майринка Х. Шпербер приводит широкую подборку текстуальных примеров, очерчивающих комплекс мотивов, связанных с физическими нарушениями или отклонениями («Vorstellungskreis der behinderten Körperfunktionen», куда он относит мотивы хромоты, затрудненного сердцебиения, глухоты, расстройства речи, слепоты¹³⁹), не давая при этом какого-либо развернутого литературоведческого обоснования. С учетом дальнейшего творчества австрийского прозаика представляется возможным предположить, что мотивы физической неполноценности и «частичных объектов» предстают телесными эскизами, набросками, визуализирующими раздробленность образа человека. Призванные в последующих романах «собраться» воедино, они оказываются важным этапом на пути от материальной, телесной «расщепленности» к будущей духовной полноте.

¹³⁸ Пестова Н. В. Указ. соч. С.36.

¹³⁹ Sperber H. Op.cit. S. 32.

В романах писателя идея «раздробленности», «расфрагментированности» парадоксальным образом связывается с раскрытием проблемы «абсолюта»: к цельности герой может прийти только через изначальную «дезинтеграцию», предполагающую «растворение» во многих персонажах. Это означает, что традиционный для «романа становления» «принцип моноцентрической композиции»¹⁴⁰ замещается сложным представлением о «разорванном» герое, «развоплощенном» во многих образах. При всей своей специфической не-цельности он остается героем (в бахтинской терминологии) как «”ценностным центром“ и „конкретным предметом“ авторского эстетического видения, ... „носителем основного события“ в изображенном мире, а также – существенной для автора-творца точки зрения на действительность, на самого себя и других персонажей»¹⁴¹. Меняется лишь способ развертывания образа в повествовании. Преодолевая границы единичного образа главного героя, «разорванный» герой в его устремленности к универсальному единству состоит из множества «осколков» – образов, которые дополняют друг друга или контрастируют один с другим, освещая тем самым разные грани единой сущности.

Идея о множественности «я» сама по себе не нова: она активно разрабатывается в романтической традиции, которую Майринк, несомненно, продолжает. Мысли Новалиса о том, что «единство личности не исключает плюрализма внутри нее»¹⁴², «нарциссический» характер романтического «я», везде различающего свои отражения¹⁴³, мотив двойничества у Гофмана¹⁴⁴

¹⁴⁰ Пашигорев В. Н. Роман воспитания в немецкой литературе XVIII – XX вв. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1993. С.7.

¹⁴¹ Тмарченко Н. Д. Герой // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий. М.: Издательство Кулагинной; Intrada, 2008. С.43.

¹⁴² Берковский Н. Я. Новалис // Романтизм в Германии. Л.: «Худож. Лит.», 1973. С.197.

¹⁴³ См.: Толмачев В. М. Указ. соч. С.395.

¹⁴⁴ В дневнике Гофмана 1809 г. можно прочитать: «Я как бы смотрю на себя в увеличительное стекло – все фигуры, которые двигаются вокруг меня, – это я сам, и я досаую на их поведение» (Гофман Э. Т. А. Дневники // Крейсериана. Житейские воззрения кота Мурра. Дневники. М.: Наука, 1972. С.459).

австрийский писатель-модернист развивает с учетом интересующих его философско-эзотерических представлений о совершенствовании души, духовном ученичестве, а также популярных в то время на Западе восточных концепций кармы и сансары.

При этом, апеллируя к восточной философии, в частности к йоге, Майринк активно использует терминологический аппарат психоанализа, несмотря на то, что в его романах и эссе проскальзывает декларативное неприятие этой новой науки, очевидно, показавшейся писателю чересчур приземленной, физиологичной¹⁴⁵. Тем не менее, в эссе «Превращение крови» он рассматривает практическое применение философских основ йоги как терапевтическую практику, что обнаруживает восприятие восточной философии через парадигму западного мышления: «Каждый человек расщеплен глубоко внутри (...). Путь объединения, который предлагает йога, – это примирение подсознания, или сверхсознания, если угодно использовать такую терминологию, с будничным сознанием»¹⁴⁶. По сути, в этом отношении он идет по тому же пути, что и К. Г. Юнг, связывающий психоанализ как продукт сознания западного человека (исторический путь которого пролегал через размежевание науки и философии) с духовными практиками, известными с незапамятных времен человеку Востока (который «никогда не забывает ни о теле, ни об уме» и для которого мир предстает в «единстве природной целостности»)¹⁴⁷.

¹⁴⁵ В «Ангеле Западного окна», к примеру, можно найти такой пассаж: «Впрочем, все возможные области науки нашего времени найдут сколько угодно причин и примеров, чтобы все то, что со мной сейчас происходит, объяснить, доказать, классифицировать и обозначить учеными терминами. Станут говорить о раздвоении личности, дуализме сознания, шизофрении, о разного рода парapsихологических феноменах (...). Особенно забавляет, как озабочены такими вещами психиатры, которые, не задумываясь, называют сумасшествием все, что не вписывается в иссохшее поле их невежества» (Meyrink G. Der Engel vom westlichen Fenster. Bidingen: Schwab, 1958, S.200; здесь и далее в скобках дано сокращенное указание на роман (Engel) и соответствующую страницу).

¹⁴⁶ Meyrink G. Die Verwandlung des Blutes. URL: <http://www.symbolon.de/books2003/DieVerwandlungdesBlutes.pdf> (дата обращения: 04.07.2014) – S. 19.

¹⁴⁷ Юнг К. Г. Йога и Запад // О психологии восточных религий и философий / Карл-Густав Юнг. М.: Московский философский фонд, «Медиум», 1994. С. 39-40.

Абсолютный субъект в романах Майринка – это «искомая величина», которая складывается на протяжении повествования из многих «переменных», – различных ипостасей героя, воплощающих различные аспекты единой человеческой сущности: сознательный и бессознательный, созидательный и разрушительный и даже мужской и женский. По Майринку, возвыситься над временным и устремиться в вечность индивид может, только признав все грани своей личности в диалектическом единстве полярных начал. Такой ракурс проблемы обнаруживает интерпретацию позднеромантических тенденций, связанных с представлением о трагическом сосуществовании в индивидуальности как созидательного, так и разрушительного потенциала.

Складывающиеся в единое целое «осколки» универсальной личности в романах Майринка «рассыпаны» на разных уровнях сюжетно-композиционной организации текста. В композиционном плане «разорванность» героя в системе персонажей реализуется через введение рамки и отделения фигуры рассказчика от действующих лиц, о которых он рассказывает, – как, например, в «Белом доминиканце» и «Големе». В первом романе композиционная рамка отмежевывает пласт безымянного рассказчика, пишущего некий роман, от пространства самого романа, в котором главный герой становится самостоятельно действующей фигурой, не подвластной воле внешнего героя-рассказчика. Во втором – рамка аналогичным образом отделяет образ безымянного сновидца от героя его сновидения. В обоих случаях на протяжении повествования происходит параллельное становление: следя за постепенным оформлением личности героя «внутреннего» повествования, рассказчик сам проходит определенное «посвящение».

Построение сюжета выявляет дальнейшую «фрагментацию» образа «разорванного» героя. Грани его личности воплощаются в самых разных оппозициях: юных и зрелых героев (Оттокар и Флугбайль в «Вальпургиевой ночи», барон Мюллер и Джон Ди в «Ангеле Западного окна»), созидających и

разрушающих (Пернат и Ляпондер, Храузок в «Големе», Фортунат и Узибепю в «Зеленом лице»). Каждой из этих ипостасей отведена своя роль на пути к обретению цельности, с тем, чтобы в итоге объединить опыт всех «рассеянных» в тексте «я» в едином опыте универсальной человеческой души, в абсолютном субъекте.

Принципиально важно, что отношения этих «осколков» «разорванного» героя не носят характер двойничества в традиционном для литературоведения понимании. Начиная с эпохи романтизма, мотив двойничества в тексте произведения может принимать различные формы: конфликта героя и его двойника-антипода, стремящегося занять его место, как манифестации «взаимообусловленности и неразделимости добра и зла»¹⁴⁸, или же спроецированного вовне внутреннего столкновения противоречивых импульсов души героя, его сознательного и бессознательного. При этом важнейшим условием функционирования двойниковой пары оказывается «видение себя в другом», «то есть не просто сходство персонажей как таковое, но сходство осознанное, ставшее предметом рефлексии для самих героев»¹⁴⁹. В романах Майринка подобная рефлексия не становится признаком типологических отношений между персонажами: ипостаси «разорванного» героя могут даже не пересекаться, как, к примеру, Оттокар и Флугбайль в «Вальпургиевой ночи». «Узнавание» себя в другом замещается узнаванием в себе и других части всеобщего, «осколков» абсолюта, которым нужно собраться воедино, чтобы воссоздать образ цельного человека. Поэтому все «осколки», «рассыпанные» по текстовому пространству произведений, видны только с позиции обозначенной или уже достигнутой цели (в конце повествования, по завершении пути становления) как разные способы ее достижения, как

¹⁴⁸ Михалева А. А. Герой-двойник и структура произведения: Э. Т. А. Гофман и Ф. М. Достоевский: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М.: 2006. С.9.

¹⁴⁹ Там же. С.11.

воплощение множественных возможностей скрытого потенциала индивидуальности.

Так в «Големе» «гранями расщепленной индивидуальности протагониста»¹⁵⁰ оказываются фигуры Перната – главного действующего лица, а также Харузeka и Ляпондера, функционирующих как воплощение скрытой «ночной стороны души» героя (Харузек) и его мистических, медиумных потенций (если усматривать в имени *Laponder* не только французские, но и английские корни: от англ. *ponder* – «размышлять»). Доказательством связи этих персонажей может служить как то, что Харузек во время общения с Пернатом словно озвучивает его мысли («Как будто он знает, о чем я думаю!», G, 28), так и то, что Перната и Ляпондера преследуют одинаковые видения – призрак, протягивающий магические зерна истины (G, 232, 235). Кроме того, когда безымянный рамочный рассказчик просыпается, он оказывается в позиции «вненаходимости» по отношению к героям своего сновидения, что позволяет ему увидеть все эти грани в целостности: в пражском кафе, одержимый идеей найти в реальной жизни пригрезившихся ему людей, он выясняет, что приснившийся ему Пернат, которого считали умалишенным, иногда представлялся как Харузек или Ляпондер. Из этой троицы персонажей сновидения только Пернат проходит путь становления до конца: Харузек изначально выбирает саморазрушительную стезю и приходит к самоубийству, Ляпондер, тоже сделав неправильный выбор, вступает на «путь смерти» (он убивает возлюбленную Перната).

Связь в «Зеленом лике» образов главного героя Фортуната и зулуса Узибепю выстраивается по аналогии с «Големом» – вокруг образа возлюбленной как необходимого компонента на пути героя к идеалу. Подобно Ляпондеру, Узибепю воплощает скрытую, разрушительную силу любви, оборотную сторону эроса, доводя желание обладать объектом своей

¹⁵⁰ Marzin F. Op.cit. S.51; Помимо Ф. Марцина, на это также обращает внимание Э. Франк (Frank E. Gustav Meyrink. *Werk und Wirkung*. Bidingen. Gettenbach: Avalun-Verlag, 1957. S.21).

любви до крайней степени – до его разрушения, до убийства. В качестве другой ипостаси «разорванного» героя предстает барон Пфайль, собеседник и интеллектуальный «двойник» главного героя, воплощающий по контрасту с действующим Фортунатом пассивное, бездейственное, начало.

Другим важным принципом, позволяющим выявить «осколки» «расщепленного» героя, становится программная для Майринка идея перерождения и постепенного совершенствования единой человеческой души из поколения в поколение. В этом без труда можно уловить очевидную интерпретацию взглядов Новалиса о присутствии в творческой душе, наряду с личным «я», также и родового «я», о связи, по словам Н. Я. Берковского, индивидуального «с родовой жизнью, с традицией общества, с чужим сознанием»¹⁵¹ через платоновское «припоминание» (анамнесис). Вещий сон, который снится герою романа Новалиса в самом начале о том, что он умирал и снова возвращался, означает, по мнению исследователя, что «жизнь, которую он ведет, уже не первая, он явился в мир из глубины родовой жизни, от которой никому не дано окончательно отделиться»¹⁵². При этом у Майринка в развитии раннеромантических идей нужно учитывать концептуальные для его поэтики розенкрейцеровские представления о преемственности знания и тайном совершенствовании бытия через непрерывное перерождение души: как отмечает М. Морамарко, «жизненный путь розенкрейцера предусматривает последовательность смерть — воскресение, как и всякая инициационная традиция в чистом виде. Смерть должно принимать изо дня в день, умирая, уничтожать свои собственные истины, чтобы воссоздавать их снова и снова, но более прочными»¹⁵³.

Связь граней «разорванного» героя по принципу постоянного перерождения намечается уже в романе «Вальпургиева ночь»: хотя Оттокар и Флугбайль не связаны узами родства, и, как было отмечено выше, даже не

¹⁵¹ Берковский Н. Я. Указ. соч. С.196.

¹⁵² Там же.

¹⁵³ Морамарко М. Массонство в прошлом и настоящем. М.: Прогресс, 1989. С. 97.

пересекаются в повествовании, они отражают друг друга на разных витках поколений, причем это отражение носит характерный для творчества Майринка перевернутый характер. Бездействие, аморфность пожилого лейб-медика Флугбайля и всего поколения угасающей австро-венгерской аристократии, живущей в Верхнем Городе (барон Эльзенвангер, графиня Заградка, гофрат Ширндинг), отражается бунтарством, дерзостью консерватора Оттокара и молодого поколения интернационального чешского «сброда» («Gesindel », W, 166¹⁵⁴) из Нижнего Города (лакей Вацлав, русский кучер Сергей, серб Станислав Гавлик, татарин Молла Осман). При этом бунт мятежного духа «молодой» Праги, в революционном порыве проливающей дворянскую кровь, «пробуждает» не юного Оттокара, ведущего за собой мятежников, но пожилого Флугбайля. Поддавшись разрушительной страсти, Оттокар сходит с пути личностного становления и навсегда отлучается от абсолюта, в то время как Флугбайль на фоне гибнущего старого мира успевает духовно «пробудиться».

В романе «Белый доминиканец» идея перерождения души изображена более наглядно и сужена до масштабов одного рода – фон Йохеров, где главный герой Христофор оказывается последним воплощением единой родовой души. Идея становления индивида через череду инкарнаций, которые в результате долгого и сложного пути самоосознания «собираются» в целостный образ идеального человека, активно разрабатывается автором затем в романе «Ангел Западного окна», где «расщепленность» героя в художественном универсуме реализована в схеме перерождения родовой души от XVI в. (алхимик Джон Ди) до XX в. (писатель барон Мюллер).

При этом розенкрейцеровские, равно как и восточные (индуистские, буддистские) идеи перерождения (а значит – повторяемости) души в поэтике романов на первый взгляд коррелируют с позднеромантическим представлением о мироустройстве. Как отмечает Ф. П. Федоров, история

¹⁵⁴ Здесь и далее цитируется по: Meyrink G. Walpurgisnacht. Prag: Vitalis, 2003. В круглых скобках дано сокращенное указание на роман (W) и соответствующую страницу.

человечества в восприятии поздних романтиков, например Гофмана, – это «история одной, постоянно разыгрывающейся драмы, в которой с методической последовательностью сменяются статисты; движение сводится только к смене статистов, этих ставленников судьбы»¹⁵⁵. Подобная логика воспроизводится, казалось бы, и в романах Майринка. Принцип зеркальной «мультипликации» уходящих в вечность взаимных отражений становится сюжетообразующим в романах «Голем» и «Вальпургиева ночь». Частные судьбы героев оказываются проекцией судеб их предков: Розина в «Големе» является «отражением» своей матери и бабушки; Поликсена в «Вальпургиевой ночи» – «отражением» прабабушки, графини Ламбуа. В более широкой перспективе история современных поколений предстает «проигрыванием» истории поколений предыдущих: гетто в «Големе» изображается как топос вечной повторяемости «сценариев» жизни¹⁵⁶; пражское восстание начала XX в. в «Вальпургиевой ночи» оказывается «воспроизведением» на новом витке пражских смут XV в. В последних двух романах автора («Белый доминиканец» и «Ангел Западного окна») история героя как очередного воплощения родовой души протянута через путь ошибок, заблуждений, ограниченных вечно повторяющейся семейной историей (рода фон Йохеров и рода Хозла Дата). Существенным, однако, оказывается тот факт, что Майринк, используя позднеромантическую схему, по сути, возвращается к раннеромантической вере в «миротворческие возможности личности»¹⁵⁷. Его герою все же удается в итоге направить заложенный родовой потенциал в единый порыв самосовершенствования и вырваться за пределы цикличности истории, совершив прорыв из временного – в вечное, трансцендентное.

При этом история его становления – это путь по зыбкой грани реального и фантастического. Замешательство, «колебание» читателя и героя «в выборе между естественным и сверхъестественным объяснением

¹⁵⁵ Федоров Ф. П. Указ. соч. С. 89.

¹⁵⁶ «Судьба в этом доме словно блуждает по кругу, неизменно возвращаясь к исходному пункту» (Г, 50).

¹⁵⁷ Федоров Ф. П. Указ. соч. С.85.

изображаемых событий», которое Ц. Тодоров видит определяющим условием фантастического произведения¹⁵⁸, обнаруживает определенный «зазор» между реальным и фантастическим уровнем действительности. Восходя к принципу романтического двоемирия¹⁵⁹, оппозиция «реальное – фантастическое» у Майринка по-модернистски усложняется за счет смещения границ восприятия и намеренного запутывания читателя.

Реальное в романах Майринка множится и расслаивается в географических, пространственно-временных и культурологических пластах, в то время как *сверхъестественное* растворяется между пластами реального, создавая многомерность художественного мира писателя. При этом подобное «расслоение» реального уже само по себе мыслится в фантастических категориях. Ни время, ни место действия не ограничено законами реальности и правдоподобия. Так в «Големе» безымянному рамочному повествователю-сновидцу соответствует современная автору Прага, в то время как увиденный им во сне Атанасиус Пернат живет в недавнем прошлом, на что указывает еще не разрушенное пражское гетто¹⁶⁰. На этом ретроспекция сюжета не заканчивается: на протяжении сна-повествования герой сталкивается с призраком в средневековом кафтане, Големом – как воплощенной *вневременной* душой гетто. Фантомная встреча императорского лейб-медика с маньчжуром из горного Китая в «Вальпургиевой ночи», равно как китайские и тибетские духовные практики героев романов «Белый доминиканец» и «Ангел Западного окна», «размыкают» реальный хронотоп. Власть прошлого над настоящим, а также мотив бесконечного перерождения души и растворения времени в вечности становится общим стержнем последних двух романов писателя.

¹⁵⁸ Тодоров Ц. Указ. соч. С.31.

¹⁵⁹ На это обращает внимание, в частности, Ю. В. Каминская, показывая связь его ранних романов с фантастической традицией Гофмана (См.: Каминская Ю. В. Романы Г. Майринка 1910-х гг. С.4, 19).

¹⁶⁰ Роман «Голем» написан в 1915 г., перепланировка еврейского гетто в Праге – 1893-1913 гг.

В причудливо сконструированном художественном мире Майринка срез реального становится эмблемой повседневной, обыденной действительности, в то время как разнообразные формы соприкосновения с фантастическим предлагают истинную реальность, которая «открывается персонажам внезапно, заставляя их врасплох, вызывая максимальное напряжение мыслей и чувств»¹⁶¹. Вся система персонажей в его романах, следовательно, может быть разделена на «укорененных» в реальном пласте действительности, обреченных на обыденность, и потенциально открытых духовному росту, которым истинная реальность является во внезапных откровениях (снах, видениях). Как отмечает Г. В. Заломкина (рассматривая творчество автора как «готическую эзотерику»), главная тема его произведений – это «трудный путь к эзотерическому, то есть предназначенному не для всех и не всем открывающемуся правильной стороной сверхзнанию»¹⁶². Пласт реального, таким образом, подразумевает духовное небытие, статику, смерть, в то время как фантастическое предлагает перспективу высшего знания, доступного лишь избранным. Как поясняет главному герою «Зеленого лика» один из персонажей: «Истина лишь для немногих избранных, и для широкой массы она должна оставаться тайной» (Gr.G., 249)¹⁶³.

Герои романов писателя обретают истину в самом неожиданном и для них, и для читателя источнике. Это раскрывается в необычном и на первый взгляд необоснованном появлении в пространстве одного романа разнообразных и не стыкующихся между собой религиозно-мистических культов. Безымянному сновидцу в «Големе» истинная реальность открывается в буддистских притчах, в то время как герой его сновидения

¹⁶¹ Ковтун Е. Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века). М.: Изд-во МГУ, 1999. С.109.

¹⁶² Заломкина Г. В. Готический миф: монография. Самара: изд-во "Самарский университет", 2010. С.239.

¹⁶³ Здесь и далее цитируется по: Meyrink G. Das Grüne Gesicht. Leipzig, Weimar: Kierpenheuer, 1986. В круглых скобках – сокращенное указание на роман (Gr.G.) и соответствующую страницу

приходит к истинно реальному через еврейскую мистику; герои «Зеленого лика» соприкасаются с вечностью через хасидские учения, каббалу, йогу и культ вуду; для главных же действующих лиц «Вальпургиевой ночи», «Белого доминиканца» и «Ангела Западного окна» путь к истине пролегает через знакомство с разнообразными восточными практиками – действительными (как тантрические медитации), трансформированными или вымышленными автором (как «авейша» и «ши-киай»).

Кроме того, высшее знание открывается героям преимущественно в «пограничных» ситуациях, в которых степень «надежности» их состояния оказывается под вопросом. На самом поверхностном уровне это может рассматриваться как проявление болезненности (отражение «нервозности» эпохи), отмеченной обостренным восприятием, тревогой, порождающей фантастические образы. Так, к примеру, особенности композиции романа «Голем» (внешняя «рамка» – безымянный сновидец, внутреннее повествование – его сновидение) позволяют интерпретировать события, происходящие с героем, Атанасиусом Пернатом, как прихотливую грезу «внешнего» повествователя. В то же время акцентирование нестабильного психического состояния героя, подверженного внезапным приступам душевного недуга, ставит под сомнение достоверность его собственного восприятия в рамках «внутреннего» сюжета. Аналогичным образом, встречи героя с фантастическим в «Зеленом лике» могут рассматриваться как порождение его уставшего, сломленного лишениями духа, в «Вальпургиевой ночи» – как проекция внутренних «демонов» вовне, в «Белом доминиканце» – как фантазии юного мальчика, в «Ангеле Западного окна» – результат гипнотического транса. Такой уровень возможного объяснения оказывается фоном для утверждения глубинной неоднозначности действительности и несостоятельности одного лишь рационального ее постижения. Модернистской множественностью интерпретаций Майринк окончательно снимает возможность какого-либо однозначного разъяснения причин.

При этом в изображении действительности как парадоксального соприсутствия в цельной картине мира реального (обыденного) и фантастического (сулящего истину), которое дано постичь только «становящемуся» герою, можно обнаружить авторскую иронию. В работе она рассматривается, вслед за А. В. Михайловым, как «диалектическая опосредованность всего, диалектическая конкретность, где нет обособленных уровней, а есть слитая взаимосвязанность всего существующего, не законченного в своей отдельности»¹⁶⁴. Как пишет сам Майринк в теоретических набросках к своему последнему, так и не написанному роману «Дом алхимика», неперенной составляющей художественного произведения должен быть глубинный иронический подтекст: «Так, чтобы этот скрытый смысл мог уловить только чуткий и внимательный читатель – глубинное значение ни в коем случае не должно быть навязчивым»¹⁶⁵. Ю. В. Каминская отмечает, что писатель, используя иронию, тем не менее, не сводит ее исключительно к романтическому принципу: в его произведениях «не столько проявляется осознание автором несоединимости реальности и идеала, сколько осуществляется систематическое разрушение читательских иллюзий, возникающих в процессе знакомства с произведением»¹⁶⁶. Развивая эту мысль, можно отметить, что ирония выявляет в романах Майринка двойственность жизни как неразрешимого противоречия, нераспутываемого переплетения реального и фантастического в стройной художественной системе. Автор «иронизирует», являя герою, а вместе с ним и читателю, истину и тут же подвергая ее сомнению, поскольку она опровергается рациональными доводами. Однако какой бы неправдоподобной ни казалась эта истина, принимая ее, герой переступает через существующее противоречие и вступает на свой путь становления, который в итоге

¹⁶⁴ Михайлов А. В. Обратный перевод: Русская и Западно-европейская культура: проблемы взаимосвязей. М.: Языки русской культуры, 2000. С.42.

¹⁶⁵ Цит. по: Smit F. Op.cit. S.115.

¹⁶⁶ Каминская Ю. В. Романы Г. Майринка 1910-х гг. С.134.

приводит его к идеалу – к гармоничной цельности единой человеческой души.

Таким образом, романы Майринка как своеобразные варианты «романа становления» обнаруживают характерное как для модернистской эстетики в целом, так и для стиля автора в частности, преломление традиций. Схема просветительского романа (становление героя как взросление, преодоление трудностей, приобщение к некоему знанию) дополняется интерпретацией романтических идей (универсализм, двоемирие) с характерными модернистскими и оригинальными авторскими акцентами: путь самооформления героя проходит по тонкой грани между реальным и фантастическим, рациональным и иррациональным.

Через введение системы персонажей, каждый из которых выражает определенную грань единой души, Майринк утверждает изначальную расщепленность и фрагментарность образа человека, что оказывается симптоматичным для модернистской эпохи в целом – эпохи распада и катастрофы¹⁶⁷. При этом автор дает своему герою возможность обрести утраченную цельность через слияние расщепленных частей в единое целое, через переход от множественности к единому, абсолютному: по мысли писателя, если у человеческого «я» может быть сколько угодно «осколков», не разумно ли предположить, что и ««я» – всего лишь «осколок» от некоего большего «Я», именуемого Богом» (W.D., 12).

¹⁶⁷ Похожую мысль можно найти, к примеру, в романе художника А. Кубина «Другая сторона» (1909), написанного в период его работы над иллюстрациями к роману Майринка «Голем»: «К ужасу своему я обнаружил, что мое Я состоит из бесчисленных Я, выстроившихся в ряд друг за другом. Каждое последующее казалось мне значительнее и скрытнее предыдущего; последние терялись в тени и были недоступны для моего восприятия» (Кубин А. Другая сторона. Фантастический роман. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2013. С.158).

Глава 2. Поэтика пути героя в «романе становления» Г. Майринка

2.1. Концепция «разорванного» героя: от «големичности» к духовной цельности

Герой в романах Майринка, история которого представлена как путь от «неоформленности», «раздробленности» на «осколки» к цельности, субъектной полноте и гармоничному единству противоречивых начал человеческой природы, находится в ситуации постоянного выбора, *на грани* – реализованного и нереализованного, действительного и потенциального¹⁶⁸. Как отмечает М. Вюнш, герой литературы модерна больше не является предзаданным образом, но «постоянно искомым»¹⁶⁹: он проходит сложный путь осознания своего потенциала, находится в постоянном противоречии между сознательными и бессознательными интенциями, переживает экзистенциальный кризис и выходит из него через «акт самопознания», завершающийся «самоосуществлением» (*Selbstverwirklichung*)¹⁷⁰.

Название первого романа Майринка «Голем» передает один из важнейших концептов еврейской мистики: «человекоподобное существо, созданное искусственно, посредством магического акта» из глины, а также «нечто бесформенное», «эмбрион истинного человека», «обладающий призрачным псевдобытием»¹⁷¹. Это как бы программирует сюжетное развитие всех последующих романов писателя: герои в начале пути представляются «големами», неоформленными субстанциями, которые

¹⁶⁸ Уместно вспомнить концепцию «обрядов перехода» А. ван Геннепа, выделяющего в традиционных ритуальных практиках три стадии процесса инициации: «сепаративную, состоящую в откреплении личности от группы, в которую она входила раньше; лиминальную или стадию «нахождения *на грани*» (курсив – А. Т.) и восстановительную» (Цит. по: Калина Н. Миф в современном мире // Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. М.: «Рефл-бук», «АСТ», К.: «Ваклер», 1997. С.8)).

¹⁶⁹ «Wie „Leben“ ist „Person“ nie gegeben, sondern immer gesucht» (Wünsch M. Op.cit. S.230).

¹⁷⁰ Ibid. S.230, 231.

¹⁷¹ Винарова Л. Указ. соч. С. 292.

«вылепливаются» на протяжении повествования, оформляясь в абсолютный «субъект».

Мотив голема (гомункула, альрауна¹⁷²) как искусственно созданного существа традиционно связан с проблемой творческого акта, таящей в себе богоборческий пафос: человек (божественное творение) уравнивает себя с творцом. В литературе этот мотив встречается в интерпретациях еврейских фольклорных преданий, сформированных под влиянием средневековой каббалы (к примеру, литературные обработки образа гомункула, созданного алхимиком в колбе), затем активно разрабатывается в романтизме (А. фон Арним «Изабелла Египетская», 1812, М. Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей», 1818, Э. Т. А. Гофман «Тайны», 1821, в новелле «Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер», 1819, – автор сравнивает маленького Циннобера с альрауном). В начале XX в. образ искусственного человека приобретает новую, симптоматичную для эпохи привлекательность. В этом выражается, с одной стороны, угроза технократического века – создания механистических, лишенных души, субстратов людей (автоматов, машин)¹⁷³. С другой стороны, феномен искусственно созданной жизни, обнаруживая связь с традиционным мотивом богоборчества, предполагает дальнейшую разработку темы ответственности творца за свое творение (Г. Г. Эверс «Альрауне» 1911, М. А. Булгаков «Собачье сердце» 1925).

Специфика раскрытия этого мотива у Майринка заключается прежде всего в том, что творческий акт направлен не вовне, а вовнутрь – герой сам «и глина, и ваятель», согласно «витающим» в эстетике модернизма тезисам Ф. Ницше: «В человеке творение и творец соединены воедино, в человеке есть материал, обломок, избыток, глина, грязь, бессмыслица, хаос; но в человеке есть также и творец, ваятель, твёрдость молота, божественный

¹⁷² В данном случае различие этих образов не столь важно; ключевым становится объединяющий их мотив искусственно созданной жизни.

¹⁷³ Впоследствии эта тема активно будет разрабатываться в антиутопиях и научной фантастике (например, пьеса К. Чапека «R.U.R.», 1920, сборник рассказов А. Азимова «Я, робот», 1950, фильм Ф. Ланга «Метрополис», 1927).

зритель и седьмой день – понимаете ли вы это противоречие?»¹⁷⁴. Становление личности видится писателю как исключительно творческий, сугубо индивидуальный процесс. В романе «Белый доминиканец» один из персонажей уподобляет его деликатному труду шлифовки кристалла: «Каждый человек был бы словно уникальный кристалл, и не было бы двух подобных: мысли и чувства каждого играли бы всеми цветами радуги и рождали бы неповторимые образы, каждый по-своему бы любил и по-своему ненавидел – так, как велит ему душа» (W.D., 85).

«Големические» герои романов Майринка обладают выраженным типологическим сходством. На первых страницах каждый из них предстает фигурой изолированной, отчужденной, исключенной из социума по тем или иным озвученным или неозвученным причинам: Пернат в «Големе» – не-еврей, проживающий в еврейском гетто, Фортунат в «Зеленом лице» – австриец в Амстердаме, очевидно, бежавший из охваченной войной Европы, Оттокар в «Вальпургиевой ночи» – приемный сын семьи Вондрейк, из-за порока сердца не мобилизованный в армию, Христофор в «Белом доминиканце» – воспитанник детского приюта, Джон Ди в «Ангеле Западного окна» – алхимик, адепт тайных наук, недоступных обыденным умам, его потомок Мюллер – писатель-затворник.

Подобно Голему из легенды, герой в начале пути напоминает пустую форму, оболочку, не одухотворенную Божественным дыханием¹⁷⁵. Богооставленность как типичная примета модернистского героя подразумевает абсолютную, но неутешительную свободу. Его «неоформленность» выражается прежде всего в «невладении ничем»¹⁷⁶:

¹⁷⁴ Ницше Ф. По ту сторону добра и зла: Прелюдия к философии будущего. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2013. С. 152-153. О своеобразном отражении философии Ницше в творчестве Майринка Ю. В. Каминская пишет: «Майринк использует лишь те составляющие теории Ницше, которые могут согласовываться с его мистическими представлениями о мире» (Каминская Ю. В. Романы Г. Майринка 1910-х гг. С. 53).

¹⁷⁵ Как известно, Адам был изначально сотворен из «праха земного» как Голем и затем оживлен «дыханием жизни» (Быт 2:7).

¹⁷⁶ В. Тэрнер в исследовании ритуалов пишет, что «лиминальные» (или «пороговые») существа в преддверии инициации оказываются «в промежутке между положениями,

семьей, памятью, знанием о себе – всем тем, что делает человека индивидуальностью, то есть отличает его от толпы, общей «глиняной массы» людей.

В «Големе» Атанасиус Пернат, скромный резчик по камню, «словно столетиями проживавший в этом доме, – без возраста, без детства» (G, 74), уединенно обитает в пражском гетто – без семьи, без каких-либо отчетливых воспоминаний о прошлом и собственном «я»: «Я пытался вернуться к тому моменту моей жизни, на котором обрываются мои воспоминания. (...) “Откуда у тебя навыки, благодаря которым ты влачишь свое существование? Кто обучил тебя мастерству резьбы по камню, гравировке и всему остальному – читать, писать, говорить, есть, ходить, дышать, думать и чувствовать?” (...) Я заставлял себя в обратном порядке выстраивать непрерывную цепь событий: что произошло тогда, что послужило тому причиной, что было до этого и так далее. Но всякий раз на моем пути словно вставали непроницаемые ворота – еще немного! – один маленький прыжок в пустоту и бездна, отделяющая меня от забытого прошлого, будет преодолена» (G, 74, 75). Отрывочные сведения о биографии Перната даются лишь в интерпретациях и смутных предположениях окружающих его персонажей, – например, факт некой давней душевной травмы, в результате которой он будто бы, по словам его приятеля Звака, находился в сумасшедшем доме. Предположительное безумие героя, то есть «невладение» собственным разумом становится, таким образом, утрированной формой реализации идеи «лиминальности» – «пороговости», «пограничности».

В «Зеленом лике» главный герой Фортунат Хаубериссер – чужестранец в атмосфере надвигающегося апокалипсиса – сравнивает себя с легендарным найденышем Каспаром Хаузером: «Я, подобно Каспару Хаузеру, хочу видеть

предписанными и распределенными законом, обычаем, условностями и церемониалом», а также «могут представляться как ничем не владеющие» (Тэрнер В. Символ и ритуал. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1983. С.169).

перед собой новую, первоначально чужую землю, хочу вновь научиться удивляться – как младенец, превратившийся за одну ночь в зрелого мужчину» (Gr.G., 16). Сопоставление с безродным юношей как олицетворением «*tabula rasa*», открытым чистым объектом, готовым для самоопределения, предполагает отказ героя, и без того не имеющего воспоминаний, а следовательно и прошлого, от какой бы то ни было предопределенности и утверждение свободы *собственного* выбора.

Другой важной для писателя формой раскрытия темы «големичности» является мотив сиротства. Фактическое отсутствие семьи героя скрывает в себе онтологическое одиночество личности. Особенно отчетливо это проявляется в романах «Вальпургиева ночь» и «Белый доминиканец».

В конце романа «Вальпургиева ночь» пожилой лейб-медик Флугбайль (холостяк, последний представитель рода) в семейных «хрониках» ежедневных событий под своим именем проводит линейкой горизонтальную черту («Он посчитал, что вправе это сделать, потому что не оставляет после себя законных родных наследников», W, 188). Мотив тупика естественной линии развития рода в этом романе скрывает в себе отголоски важного для декаданса мотива вырождения, а также угасания, гибели семейства (который звучит, к приему, в романах Ж. Гюисманса «Наоборот», 1884, или Т. Манна «Будденброки», 1901¹⁷⁷). Однако у Майринка этот мотив служит несколько иной цели: на фоне обрывающейся линии рода в этом раннем романе ярче обозначается ключевая для более позднего творчества писателя идея непрерывного перерождения родовой души.

В «Белом доминиканце» обретение Христофором, мальчиком из приюта, отца означает символическое обретение Бога, а следовательно – «одухотворение» прежде безжизненной глины и «осознание» себя вновь

¹⁷⁷ Упомянутый эпизод из «Вальпургиевой ночи» отсылает к похожей сцене в романе Т. Манна «Будденброки», когда маленький Ганно проводит под своим именем в родословном дереве семейства горизонтальную черту: «Я думал, что дальше уже ничего не будет» (Манн Т. Собрание сочинений: В 10-ти томах. Т.1.: Будденброки: История гибели одного семейства: Роман. М.: Гослитиздат, 1959. С. 567).

родившимся человеком. Узнав, что его приемный отец – на самом деле родной, тихий, незаметный юноша, видевший себя во сне «бесплотным», прозрачным, обретает в собственных глазах «значимость» и идет с гордо поднятой головой по улице («erhobenen Hauptes und stolz», W.D., 109): «А взрослые! Теперь в ответ на мое приветствие они поднимают шляпы, хотя еще совсем недавно едва кивали мне» (W.D., 109).

Подобно тому, как в «Белом доминиканце» приемный отец Христофора (барон фон Йохер) оказывается настоящим, в «Вальпургиевой ночи» к концу романа кажется все более вероятным предположение, что Оттокар – внебрачный сын своей крестной матери (графини Заградки). Обретение отца и обретение матери в этих романах обнаруживает характерное противопоставление архаических представлений о мужском и женском начале. Фигура отца скрывает в себе патриархальный образ Бога-Отца, по авраамической традиции, источника созидательной силы: фон Йохер в романе становится наставником для сына – строгим, но всепрощающим и всепонимающим. Фигура матери, в свою очередь, восходит к древнейшим культам Богини-Матери, воплощающей единство созидательного и разрушительного начала, способной как на жертвенную материнскую любовь, так и на испепеляющую, немотивированную ненависть. Заботившаяся об Оттокаре в качестве крестной матери, Заградка без колебаний убивает его, когда на волне восстания «коронованный» обезумевшей толпой «императором» он приходит к ней за короной и впервые называет ее матерью: «Из руки графини сверкнула огненная вспышка: «Вот тебе твоя королевская корона, ублюдок!» – С простреленной головой Оттокар рухнул с коня», и на его лбу выступила «маленькая капля крови, словно пылающий рубин» (W, 205, 206).

Изображение героя, не имеющего семьи, воспоминаний, порой даже имени, вводит важный для построения образа мотив тайны, способствующий своеобразному эффекту нагнетания. Это обнаруживает дополнительные точки соприкосновения с романтической эстетикой, где ореол неизвестности

вокруг героя способствовал созданию концептуальной атмосферы загадочности и исключительности. Так друзья Перната интересуются его забытым прошлым настолько, что, обсуждая известные им факты его биографии, мифологизируют ее (догадки о том, какое страшное событие из прошлого могло лишить его разума и памяти); смутные сведения о жизни Фортуната до событий в романе, а также мимолетные вспышки его воспоминаний (запах смолы как запах детства и сочельника, шпиц, растерзывающий заводного солдатика (Gr.G, 11), образ медведя из «странствующего зверинца» как воплощение «безграничного отчаяния» (Gr.G., 42-43)) подталкивают читателей к домысливанию истории его жизни.

Свое кульминационное развитие мотив окружающей героя тайны получает в последнем романе писателя – «Ангел Западного окна». Повествование ведется на двух параллельных уровнях, предлагая одновременное развитие нескольких ипостасей героя. Об одном из них известно почти все – это историческая личность, алхимик XVI в. Джон Ди (хотя Майринк не ограничивается только общеизвестными сведениями и щедро дополняет биографию и характер Ди собственной интерпретацией). О другом воплощении героя, кроме аристократического происхождения и намека на литературную деятельность, не известно практически ничего – даже имени. В самом конце романа читатель узнает лишь его фамилию – Мюллер, распространенность которой теряется в тени имени его предка. Финальное воплощение в цепи родовых перерождений героя на протяжении всего повествования остается безымянным. И если в начале романа это может служить знаком «неоформленности», то в конце указывает на восхождение героя к абсолюту: в иудаизме, символику которого Майринк активно использует в своем творчестве, как известно, лишь имя Бога табуировано и непроизносимо.

Читая дневники своего известного родственника, безвестный барон Мюллер начинает отождествлять себя не только с ним – Джоном Ди, но и с кузеном Роджером, от которого он унаследовал старые бумаги, и даже с

неким первосубъектом рода, Хоэлом Датом. Так с погружением героя все глубже в недра «родовой памяти» формируется многоуровневая структура его образа.

Постепенное, будто на пленке¹⁷⁸, «проявление» четкого образа героя начинается с установления его имени – первого и главного элемента в процессе самоидентификации. В поэтике романов Майринка важность данного человеку имени, то есть набора букв, несущих определенный смысл и, следовательно, программирующих судьбу, объясняется глубоким интересом автора к еврейской мистике (и в частности – к гематрии как методу раскрытия тайного смысла через атрибуцию буквам определенных чисел, скрывающих сакральное значение). Однако замысел писателя не исчерпывается лишь обращением к популярной эзотерике, но базируется на прочных литературных традициях. «Говорящие» имена героев (Атанасиус Пернат в «Големе», Фортунат Хаубериссер в «Зеленом лике», Тадеуш Флугбайль в «Вальпургиевой ночи» и Христофор Таубеншлаг в «Белом доминиканце») обнаруживают в основе своей общую «птичью» символику¹⁷⁹. К такому выводу, так или иначе, приходит в своих работах ряд исследователей¹⁸⁰, однако все они ограничиваются рассмотрением одного или нескольких примеров. Комплексный анализ всех романов позволяет вывести определенное «правило», которым руководствовался писатель, давая своим героям имена.

¹⁷⁸ С началом нового века активно развиваются новые виды искусства (фотография, кинематограф), предлагающие новый опыт и технику для литературы.

¹⁷⁹ Возможно, потому, что «Ангел Западного окна» – последний роман писателя, в котором все программные идеи пробуждения души доведены до своей логической кульминации, в таком очевидном приеме, как «говорящие» имена уже нет необходимости.

¹⁸⁰ См.: Матвиенко О. В. Градчаны и Прага: две стороны «пражского феномена» (на материале романа Г. Майринка «Вальпургиева ночь») // Питання літературознавства. Науковий збірник. Вип.81. Чернівці: Чернівецький національний університет ім. Ю.Федьковича, 2010. С.71-83; Нестеров А. Густав Майринк: топография Иного // Майринк Г. Волшебный рог бюргера: Рассказы; Зеленый лик: Роман. М.: Ладомир, 2000. С.425-447; Мамонова Е.Ю. Указ. соч. С.61-64.

С одной стороны, образ птицы в литературе традиционно связан с фигурой художника¹⁸¹, воплощающего творческий порыв как вертикальный «прорыв» в сферу духа, что противопоставляет его не способным к полету обывателям. С другой стороны, с учетом активного использования писателем алхимической символики, каждая «птица» потенциально несет в себе образ мифологического Феникса – универсального символа бессмертия. Становление героя в цепи перерождения души уподобляется возрождению «огненной» птицы из собственного пепла: «И феникс сокровенной жизни воскреснет из груды собственного пепла в новом оперении» (Gr.G., 218).

Ипостась «разорванного» героя в «Големе», центральная фигура сновидения, Атанасиус Пернат, как подчеркивает О. В. Матвиенко, «носит не еврейское, а греко-славянское имя, в котором зашифрованы бессмертие и крылатость души»¹⁸². Симптоматично, как герой «обретает» свое имя: впервые его произносит врывающаяся в комнату дама. Эта примечательная сюжетная деталь перекликается с программным для психоанализа утверждением, что «Я» существует только в интеракции с «другим». В сновидении у героя нет имени до тех пор, пока к нему не обращается «другой» – дама, которая нарекает его Атанасиусом Пернатом. Поток сновидения на мгновение прерывается, и безымянный «сновидец» вдруг вспоминает, откуда ему знакомо это имя: когда-то он случайно взял чужую шляпу, на подкладке которой золотой нитью было вышито «Атанасиус Пернат» (G, 17). Шляпа, как указывает К. Г. Юнг в книге «Психология и алхимия», где он использует роман Майринка для интерпретации сновидения пациента, «в общем смысле символизирует голову»¹⁸³, или идентичность. В Атанасиусе Юнг видит образ «бессмертного, существа вне времени, универсального и вечного человека, отличного от эфемерного и

¹⁸¹ Особенно ярко эта метафора обозначилась в романтизме и символизме (Байрон «Хочу я быть ребенком вольным», Ш. Бодлер «Альбатрос», С. Малларме «Лебедь»).

¹⁸² Матвиенко О. В. Роман-мистерия «Голем» Густава Майринка. С.126.

¹⁸³ Юнг К. Г. Психология и алхимия. С.70.

«случайного» смертного»¹⁸⁴. Соответственно, если «чужая шляпа как бы передает чужую индивидуальность»¹⁸⁵, то, надевая шляпу Атанасиуса Перната, безымянный сновидец перенимает его цель, его поиск Самости, и его устремленность к бессмертию. В конце романа проснувшийся рамочный повествователь находит реального Перната и хочет вновь обменяться с ним шляпами. Однако, возвратив Пернату его шляпу, он не получает назад свою, что означает, что герою-сновидцу с сохраняющейся безымянностью еще только предстоит пройти путь, очертившийся в сновидении, – в поисках цельности, подобно бессмертному Пернату.

Кроме того, символическая значимость *произнесенного* имени героя особым образом раскрывается в связи с традиционным представлением о каббале «как устной части Слова Божьего»¹⁸⁶: в еврейской мистике «устное слово оказывается существеннее письменного»¹⁸⁷. Так Пернат, подобно библейскому Адаму «одухотворенный» произнесенным именем, противопоставляется легендарной фигуре Голема как искусственно созданного существа, оживленного написанным на его лбу словом, а не божественным дыханием.

Как и в «Големе», герой романа «Зеленый лик» «обретает» имя только в диалоге с внешним миром. Первым таким осознанным контактом, «переключающим» внимание героя с его внутреннего мира на внешний, оказывается разговор с продавщицей в кунштюк-салоне. Причудливое имя Фортунат Хаубериссер, скрывающее в себе «птичий» компонент, несет два ключевых для романа значения. Имя (*Fortunat*), предполагающее избранность судьбой, открывает дополнительный аллюзивный пласт, связанный с народной книгой о Фортунате, повествующей о поисках героем счастья в дальних странах. Фамилия героя (*Hauberrisser*) очевидно

¹⁸⁴ Там же. С.71.

¹⁸⁵ Там же.

¹⁸⁶ Schmidt E. C. The breaking of the Vessels – Identity and the Traditions of Jewish Mysticism in Gustav Meyrink's *Der Golem*. Morgantown, West Virginia, 2004, P.22.

¹⁸⁷ Ibid.

складывается из двух корней: *Haube* – в переводе «хохолок (у птиц)» и *reißen* – «разрывать» или «рывок». А. Нестеров в своем комментарии к русскому переводу романа указывает, что «в алхимии символы птиц означают "активизированный, пробужденный дух". Недаром петух всегда был символом "бодрствования", а в христианстве – еще и залога воскрешения. Но – лишь залога. И "венчик, хохолок", которым судьба (...) наделила героя романа, – еще не царский венец и не горделивое головное оперение Феникса, восставшего из пепла»¹⁸⁸. Учитывая вторую составляющую фамилии героя, можно развить такую трактовку: корень «*reißen*» в этом случае сигнализирует о разрыве бесконечной цепи возрождений духа, ассоциированного с Фениксом, о его прорыве на качественно иной уровень воплощения.

Символику имени Христофора Таубеншлага в романе «Белый доминиканец» отчасти поясняет сам автор: *Taubenschlag* – в переводе с немецкого «голубятня», *Christopher* – в переводе с латинского «носитель Христа». Это подразумевает, что «в каждом человеке скрыт Таубеншлаг (своя «голубятня»), но не каждый при этом Христофор (истинный носитель Христа). Большинство христиан ошибочно представляют себя таковыми, но лишь через истинного христианина могут влетать и вылетать белые голуби» (W.D., 12). Христианская символика, таким образом, позволяет автору подчеркнуть избранность героя, его чистоту и готовность к духовному перерождению. Кроме того, миксантропические коннотации имени, связанные с образом Св. Христофора (напомним, что по легенде он был киноцефалом, псоглавцем), скрывают в себе вариант «пограничности», «големичности» и предполагают открытость героя мученическому пути становления и обретения души.

В этом отношении роман «Вальпургиева ночь» представляет собой исключение из единой художественно-философской системы Майринка и предлагает доказательство программных для автора идей «от противного»:

¹⁸⁸ Нестеров А. Указ. соч. С.437.

изображается крах становления героя. В трагикомичной и гротескной фигуре пожилого императорского лейб-медика Тадеуша Флугбайля, которого студенты дразнят Пингвином, птицей, неспособной взлететь, двойное акцентирование «птичьей» символики превращается в художественную профанацию. Фамилия-оксюморон (*Flugbeil*), в переводе означающая «летающий топор»¹⁸⁹, и «пингвинье» прозвище «в откровенно пародийном, сниженном тоне»¹⁹⁰ переворачивают идею божественной окрыленности души, указывая на неспособность должным образом воспользоваться скрытым потенциалом. Таким образом, вложенные в имена главных героев намеки на крылатость прочитываются как залог их потенциальной способности возвыситься над остальными, которую в процессе повествования каждому удастся реализовать в разной степени.

Помимо имени, об исключительности пути героя свидетельствует и род его занятий. В том, чем занимаются герои Майринка и как они реализуют свое призвание, прослеживается определенный вектор их становления. Художественная резьба по камню, которой занимается Пернат, приближает его к образу демиурга, «одухотворяющего» мертвую материю. Духовные озарения героя на протяжении событий романа непременно сопровождаются внезапными всплесками творческого вдохновения: «Мне вспомнилась гемма из авантюрина, над которой я тщетно работал последние недели, (...) внезапно решение само предстало передо мной, я теперь точно знал, как держать резец, чтобы справиться со структурой минерала» (G, 73). Божественные аллюзии скрывают в себе также пути Христофора, потомственного фонарщика, совершающего ежевечернее чудо света, и Фортуната, инженера, «вдыхающего» жизнь в «мертвые механизмы» (Gr.G., 43). В образе сломанного заводного солдатики, о котором герой вспоминает в

¹⁸⁹ «С незапамятных времен нависают Флугбайли – все как один императорские лейбмедики, – над венценосными головами Богемии, словно дамоклов меч, готовый незамедлительно обрушиться на свою жертву, едва заметив первый малейший признак болезни» (W, 27).

¹⁹⁰ Матвиенко О.В. Градчаны и Прага. С.81.

начале романа (Gr. G., 11), отражается «сломанность» его собственной души, лишенной божественной поддержки, которую он на протяжении романа пытается обрести. Таким же сломанным и ненужным предстает и Флугбайль – некогда врачевавший тела и души, а теперь вышедший на пенсию холостяк. Подобно Фортунату, сумевшему в итоге направить свой конструктивный потенциал на одухотворение самого сложного «механизма» – собственного «я», Флугбайль тоже, хотя и слишком поздно, освобождает свою «пингвинью» душу. Другая ипостась «разорванного» героя в этом романе, Оттокар, скрипач, порождающий смычком фантастические грезы (W, 60), напротив, идет по разрушительному пути: скрытая, испепеляющая страсть «прорывается» в его импровизациях. Процесс самосознания магистра Джона Ди проходит через иллюзии и заблуждения (неотъемлемые для алхимии как науки о сокровенном), которые отдаляют путника от конечной цели, в то время как скромное ремесло его потомка, писателя Мюллера, больше копирующего текст дневниковых записей предка, чем создающего свой собственный, быстрее приводит его к истине. Таким образом, «призвание» каждого героя так или иначе подразумевает творческий путь, путь созидания (даже если он напрямую не связан с процессом творчества), что обнаруживает характерное для модернизма в целом генетическое родство с эстетикой романтизма. Продолжая традицию, Майринк находит для нее новую форму выражения – созвучную как общим тенденциям нового века, так и его собственным увлечениям.

Каждый открытый развитию человек, по Майринку, мыслится как художник, чье главное произведение – им самим сформированная собственная индивидуальность. Так раннеромантическое восприятие творчества как высшей формы познания «обрастает» у австрийского модерниста характерными эзотерическими коннотациями. В «Белом доминиканце» он поясняет, что основной принцип творчества заключается в непосредственном проникновении к некоему первичному источнику, к истинной реальности, в способности «расслышать» ее призыв: «В тысячу раз

яснее, чем все человеческие языки, изъясняются эти невидимые уста. Что такое истинное искусство, как не черпание из этого неиссякаемого царства полноты?» (W.D., 91-92).

Апеллируя к традиционному для немецких романтиков делению людей на художников и филистеров (у Майринка это – открытый духовному пути творец, переступающий границы реального / сверхреального, и противопоставленная ему фигура «заурядного человека» («Durchschnittsmensch», W.D., 93), «окоченелого чурбана» («ein starrer Klotz», W.D., 93), неспособного вырваться из обывательской реальности), писатель затрагивает проблему неоднозначности творческой натуры, характерную уже для позднего романтизма, где наряду с созидательным отмечается также сильный разрушительный импульс, заложенный в душе художника. В поэтологической системе Майринка эти антагонистические творческие стихии связаны с двумя типами вдохновения, которые условно обозначены автором как «дьявольское» и «помазанное» («die Teuflischen» и «die Gesalbten», W.D., 93), то есть отмеченное или дьявольским, или божественным началом. Так за эклектичным образным рядом, словно намеренно запутывающим читателя, открывая потенциально бесконечные возможности для интерпретаций¹⁹¹, скрывается, на самом деле, концептуальный для поздних романтиков «вопрос о природе таланта», о «трагической двойственности художественной натуры» (который, например, в романе Гофмана «Эликсиры сатаны», по словам Д. Л. Чавчанидзе, «в целом затмевает (...) тему искусства»¹⁹²).

¹⁹¹ Боговдохновенное творчество писатель сравнивает с «дыханием утренней зари» («Hauch des Morgenrots», W.D., 93), с «золотом солнечных одеяний» («das goldene Gewand der Sonne», W.D., 93), с образом Св. Георгия, побеждающего зверя в поединке («wie der Ritter Georg, die Macht über das Tier erkämpft», W.D., 93); «дьявольское» вдохновение он уподобляет окутывающей дух художника «мантии из фосфоресцирующего сияния гнили» («ein Kleid, leuchtend im Phosphorschein der Verwesung», W.D., 93); а соотношение этих двух творческих импульсов в душе художника связывает с образом постоянно колеблющихся чашечных весов («die Waagschale des Geistigen», W.D., 92).

¹⁹² Чавчанидзе Д. Л. Феномен искусства в немецкой романтической прозе: средневековая модель и ее разрушение: Дис. ... д. филол. наук. М., 1995. С. 187, 195.

Глубинная суть «самосозидательного» творчества, по Майринку, раскрывается в извечном взаимном «уравновешении» конструктивного и деструктивного начала, в гармоничном примирении двух противоположностей, рождающем из антиномий синтез. Это означает, что герой должен не уступить дьявольским искушениям, стремящимся сбить его с истинного пути, но наравне со своей светлой стороной принять и обратную, «ночную» сторону души, осознать цельность своей личности, которая лежит за гранью обыденного представления о добре и зле. В «Големе», «Зеленом лике» и «Белом доминиканце» признание своей «темной» стороны передается через мотив убийства: которое либо совершается в действительности (Ляпондер убивает Мириам, Узибепю убивает Еву, Харузек убивает Вассертрума), либо только замышляется ради спасения возлюбленной (Пернат готов убить старьевщика, чтобы спасти от разоблачения Ангелину, Таубеншлаг – отца Офелии, старого гробовщика, чтобы избавить ее от чувства долга)¹⁹³.

Так размыкая пространственные, временные и культурные границы, автор переводит образ своего героя на символический уровень. Он показывает не историю юноши на распутье, но возведенную до всечеловеческих масштабов историю человека в его пути от «големичности» к «одухотворенности», от «первого Адама» к «новому», Иисусу, которые в истории культуры традиционно ассоциируются с двумя началами – знанием и верой. Самооформление же героя предполагает не оппозицию, но единство этих начал: процесс становления сопряжен с искушением знанием, но невозможен без веры, обретение истины сулит не грехопадение, но спасение и вознесение.

В этом отношении показательна сакральная метафорика, которой окружен герой во всех романах. Кульминация пути героя «Белого

¹⁹³ Е. Ю. Мамонова отмечает, что «в отличие от христианской традиции, в романах Г. Майринка убийство во имя любви» становится «одним из показателей готовности героя к духовному возрождению» (Мамонова Е. Ю. Указ. соч. С.63).

доминиканца» Христофора приходится на возраст Христа – 33 года, при этом он – последний из двенадцати поколений рода (12 – число апостолов). В «Големе» 33-летие становится константой перевоплощений и циклического возвращения в еврейское гетто призрака Голема, который, помимо прочих интерпретаций, рассматривается как реализация идеи Адама Кадмона¹⁹⁴. Пернат, герой сновидения, погибает в канун Рождества, в то время как увиденная во сне смерть пробуждает сновидца, что вскрывает онтологическое единство смерти и рождения.

Особое место в этой парадигме сакральных аллюзий занимает образ камня и производные от него вариации, которые фигурируют в романах «Голем», «Белый доминиканец» и «Ангел Западного окна». К. Г. Юнг в своем труде «Психология и алхимия» особо подчеркивает параллель «*lapis*» (лат.) «камень» – *Христос*, поясняя, что камень в алхимии (философский камень) как конечная цель, «квинтэссенция» алхимического поиска, является выражением архетипа Самости, свершившейся трансмутации души. При этом, прослеживая процесс индивидуации (поиска Самости) до ее истоков – «универсальной основы индивидуальной души»¹⁹⁵, он восходит к ключевым фигурам разных мировых культур, которые кодифицируют архетип Самости: «На Западе архетип выражается через догматический образ Христа; на Востоке – через Пурушу, Атмана, Хираньягарбху, Будду и так далее»¹⁹⁶. Это позволяет рассматривать повторяющийся в поэтике Майринка образ камня как символ Самости, которую становящийся на протяжении повествования герой пытается обрести. На композиционном уровне романа «Голем» этот

¹⁹⁴ «В мистической традиции иудаизма абсолютное, духовное явление человеческой сущности до начала времен как первообраз для духовного и материального мира, а также для человека (как эмпирической реальности)» (Аверинцев С. С. Адам Кадмон // Мифы нар.мира. С.35-36); Об использовании Майринком мотивов еврейской мистики и образе Адама Кадмона в романе «Голем» – см.: Schmidt E. C. Op.cit. S. 47-57.

¹⁹⁵ Юнг К. Г. Психология и алхимия. С. 58.

¹⁹⁶ Там же. С. 39; В своем исследовании Юнг опирается на трактаты средневековых алхимиков («Codicillus» (Ch.IX) Раймунда Луллия (1235-1315), «Amphitheatrum» Генриха Кунрата (1560-1605)) (Там же. С. 360), чьи работы, весьма вероятно, были известны Майринку в силу его интереса к тайнам средневековой алхимии.

образ становится в определенном смысле «пограничным», поскольку каждое его появление маркирует границу сновидения и действительности: в начале романа он появляется в связке с легендой о Будде, которую читает рамочный повествователь перед сном, и затем всплывает каждый раз, когда сознание сновидца балансирует между сном и явью (G, 8, 9, 10, 18, 25, 254). В «Белом доминиканце» образ камня трансформируется в образ кристалла, фигурирующий в романе как метафора человеческой личности, каждая грань которой подлежит бережной, индивидуальной шлифовке («jeder wäre ein Kristall», W.D., 85). Это в свою очередь предвосхищает образ сияющего черного восьмигранного карбункула в последнем романе, «Ангел Западного окна» («Ein strahlender Karfunkel» (Engel, 9), «das faustgroße, nach der Form eines Oktaëders ziemlich gut und regelmäßig geglättete Stücklein schwarzer Steinkohle», (Engel, 77)) – семейной реликвии рода Хоэла Дата, девиз которого звучит как «Сакральный камень священных и воистину чудесных манифестаций» (IV, 14)¹⁹⁷ («Lapis sacer et praecipuus manifestationis», Engel, 9).

В романе «Зеленый лик» сакральные аллюзии вокруг образа главного героя сводятся к сопоставлению его пути с дорогой Спасителя на Голгофу. Это позволяет рассматривать становление героя как метафору мученического пути человека – через очищение к абсолюту, возврат к первоосновам своей души и возвышение над собственными грехами («поиск собственного черепа»¹⁹⁸, Gr.G., 16). Программной идеей гармоничного всеединения Майринк замыкает цикл становления, связывая образ первого Адама и «нового Адама» в единый абсолют: «Для нас Библия – это не только описание событий давно минувших дней, но и путь от Адама к Христу,

¹⁹⁷ Здесь и далее число римскими цифрами в скобках указывает на номер тома, арабские цифры – на номер страницы по изданию: Майринк Г. Собрание сочинений: В 4 т. Пер. с нем. В. Крюкова. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2009.

¹⁹⁸ «Христианское богословие связало Голгофу с черепом Адама, провиденциально оказавшимся прямо под крестом, чтобы кровь Христа, стекая на него, телесно омыла Адама и в его лице все человечество от скверны греха» (Аверинцев С. С. Голгофа // Мифы народов мира. Энциклопедия. Электронное издание. Москва, 2008. С.255).

который мы проходим в себе самих, магическим образом восходя в своем внутреннем становлении от «имени» к «имени», а значит – от силы к силе, от изгнания из рая к воскресению» (Gr.G., 89).

Таким образом, обращение к традиционным образам и мотивам мировых культур (образ Христа, Будды, мотив гермафродитизма) как разнообразным формам выражения конечной цели духовного пути героя отражает характерную эклектичность поэтики Майринка. В его романах о духовном становлении образ Христа как воплощение пути страдания, Будды – как пути просветления, Андрогина – как пути слияния антиномий становятся выражением разных аспектов единого «авторского мифа», подчиненного идее абсолютной цельности.

2.2. Лейтмотив странствия

Проблема становления личности в романах Майринка тесно связана с мотивом странствия как преодоления героем долгого пути испытаний – от изначальной «неоформленности», «развоплощенности» к цельной индивидуальности. Форма реализации мотива при этом восходит к романтической модели «пути к себе». Рассуждая о романтической эстетике, В. И. Грешных отмечает: «романтическая робинзонада – это отчуждение героя от мира материи, реального мира, это путешествие «в себе» к «самому себе» (путешествие по безграничным просторам духа к какому-то изначальному пункту, который и должен давать жизнь этим «просторам»)… путешествие от *случайности* к *абсолютному Я*. Физически-пространственное выражение такого путешествия у романтиков может быть различным. Так у Новалиса – это поездка Генриха в Аугсбург, а у Байрона – путешествие Чайльд Гарольда по странам Европы... а в мире духа есть лишь только *стремление* к условному центру, к Я»¹⁹⁹. «Становящегося» героя романов

¹⁹⁹ Грешных В. И. Ранний немецкий романтизм: фрагментарный стиль мышления. Л.: Изд. Ленинградского университета, 1991. С.102-103.

Майринка, устремленного к внутренней цельности, можно считать прямым наследником романтического героя-странника, утратившего «социальные и географические корни и свободно перемещающегося между областями земли, между сном и явью, ведомого скорее предчувствием и волшебными случайностями-совпадениями, чем ясно поставленной целью»²⁰⁰. Странствие происходит как во внешней действительности, а, значит, на уровне реального (Джон Ди путешествует в поисках истины по странам средневековой Европы, австриец Фортунат отправляется в Амстердам), так и во внутреннем мире грез, мечты. Мюллер настолько погружается в чтение дневников своего предка, что сам в своих фантазиях перемещается в пространстве и времени. Аналогичным образом грезящий о славе Оттокар, растворяясь в собственных мечтах, мнит себя Яном Жижкой.

Концептуально важной формой такого «внутреннего» странствия оказывается сон как особый способ самопогружения: «Мне никогда ничего не снится», – говорит в «Големе» Ляпондер: «Я странствую» (G, 230). Наиболее отчетливо это прослеживается в романах «Голем» и «Белый доминиканец», где герои свободно пересекают зыбкие границы сна и яви. Плотность, материальность, практически осязаемость сновидения делает его куда более реальным, чем действительность. В «Големе» художественные описания мира сновидения, которое видит рамочный повествователь, (город, гетто, помещения) изобилуют деталями: запахами, звуками, игрой света и тени, – в то время как реальность самого сновидца фиксируется короткими, простыми фразами, практически не несущими никакой информации, и преимущественно в форме диалогов. В «Белом доминиканце» сновидение маленького Христофора настолько реально, что он принимает его за действительность, и только одна деталь «выдает» его иллюзорность, «потусторонность»: в сновидческой реальности все зеркально.

²⁰⁰ Махов А. Е. Романтизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. М.: НПК «Интелвак», 2001. С.897.

Изображение не оппозиции, но взаимопроницаемости сна и яви показательно не только для творчества Майринка, но и для австрийской литературы модерна в целом (например, А. Кубин «Другая сторона» (1909), Л. Перуц «Прыжок в неизвестное» (1918), А. Шницлер «Новелла о снах» (1924), лирика Гофманшталя²⁰¹), связанной с традицией романтизма, который в своем австрийском варианте обнаруживает характерное влияние барокко (драма Ф. Грильпарцера «Сон – жизнь», 1834, уже своим названием отсылает к драме П. Кальдерона «Жизнь есть сон», 1635). Показательно, что именно в 1900 г. выходит первое самостоятельное исследование З. Фрейда «Толкование сновидений»²⁰², которое можно рассматривать как выплеск накопившихся в культуре идей и попытку их научного осмысления. Реплика Г. Бара: «Да, верно, сон под названием Австрия – вот чему мы хотим придать смысл и форму, цвет и звучание»²⁰³, – предстает, таким образом, как манифестация сновидческой реальности австрийской культуры того периода, осознающей, что абсурдность бессознательного оказывается безопаснее, чем абсурд внешнего мира²⁰⁴.

Для героев романов Майринка в зыбкой, вечно ускользающей грезе скрывается истинная реальность. Уловить, осознать ее возможно только в ненадежных точках взаимоперехода сна и яви, реального и сверхреального, что выводит в качестве концептуального для поэтики писателя мотив пробуждения.

Как пересечение определенной границы пробуждение в его романах мыслится двояко. С одной стороны, оно предполагает возвращение от грезы, иллюзии к реальности, с другой стороны – речь идет о «пробуждении» истинного «я», спящего духа, что отнюдь не обязательно соотносится с

²⁰¹ «Я говорю сну: останься, будь правдой./ И говорю действительности: исчезни, будь сном» (Цит. по: Жеребин А. И. На рубеже веков. С.38).

²⁰² Хотя фактически оно было опубликовано 4.11.1899, издатель поместил на обложке 1900 г., символически отметив его эпохальность (См.: Paetzke I. Erzählen in der Wiener Moderne. Tübingen: Francke, 1992. S.179).

²⁰³ Цит. по: Жеребин А. И. На рубеже веков. С. 39.

²⁰⁴ Жеребин А. И. Вертикальная линия: Венский модерн в смысловом пространстве русской культуры. СПб: Изд. им. Н. И. Новикова, 2011. С. 416.

возвратом в настоящий мир. Зачастую такое духовное прозрение героя происходит именно во сне – в онейрической, параллельной, но при этом не менее реальной действительности. Так для безымянного сновидца в «Големе» именно увиденный им сон о Пернате знаменует его собственное духовное пробуждение, равно как для юного Христофора из «Белого доминиканца» странное сновидение оказывается дорогой к познанию себя.

Исходное состояние героя – «големичность» как отсутствие каких-либо определенных форм – оказывается в этом отношении небытием, несуществованием, которое уподобляется забвению, не-жизни и, логически развивая этот ряд, – смерти: «И не верь, что ты бодрствуешь. Нет, ты спишь и видишь сны» (Gr.G., 214). В свою очередь, вступление героя на путь самопознания мыслится как «пробуждение» в истинной реальности и бодрствование становится приметой настоящей жизни духа: так в «Зеленом лице» трижды, подобно заклинанию, повторяется «Wach sein ist alles» (Gr.G., 213, 214), а в «Големе» наставник разъясняет Пернату: «Когда люди встают со своего ложа, они ошибочно полагают, что окончательно проснулись, и не сознают, что становятся (...) добычей нового, куда более глубокого сна, чем тот, из которого они только что вышли. Есть лишь одно истинное пробуждение – и к нему ты сейчас приближаешься. (...) Истинно пробудившийся не может умереть, ибо смерть и сон суть одно и то же» (G, 71). Отчасти в этом можно усмотреть типичную структуру фантастического повествования раннего модерна, которую М. Вюнш определяет как путь от «жизни в буквальном, биологическом смысле», являющейся при этом состоянием «не-жизни в метафорическом, эмфатическом смысле» – к «жизни в эмфатическом смысле» через смерть и новое рождение²⁰⁵.

В становлении своего героя Майринк видит процесс пробуждения как «первый шаг долгого-долгого странствования от рабства к всемогуществу» (Gr.G., 214). Структурообразующей эта идея является в «Големе», где весь сюжет романа представляет собой рассказ безымянного, уже проснувшегося

²⁰⁵ Wünsch M. Op.cit. S. 228-229.

повествователя. Как отмечает А. А. Панченко, «сон – не то, что снится спящему, а то, о чем рассказывает бодрствующий»²⁰⁶. Это означает, что сновидение творится не столько во сне, сколько в рассказе о нем: оно оказывается результатом фантазии, творческого акта проснувшегося человека. Следовательно, соотнесенность сознания сновидца и продукта его грез в поэтике романа Майринка становится вариантом раскрытия проблемы творчества как взаимообусловленности творца и его творения. Сновидение в «Големе», рассказанное сновидцем, является плодом его грез, но при этом, претендуя на статус «истинной реальности», указывает ему самому путь становления, а значит, задает импульс сновидцу – то есть «создает» его. В последующих романах писателя острота оппозиции сна и яви снимается, хотя и не теряет своей важности.

О маленьком Христофоре из «Белого доминиканца» в самом начале романа почти ничего неизвестно, кроме его ночных сомнамбулических странствий (мальчик неосознанно покидает приют и гуляет по окрестностям). В главе под названием «Die Wanderung» (Странствие) свое обычное ночное путешествие он впервые совершает в сфере символического – ему снится, что он видит сон, в котором он путешествует. Используя уже отработанную в «Големе» схему «сон во сне», автор еще больше стирает и без того призрачную грань между двумя состояниями – реальностью и грезой.

Сновидение Христофора состоит из двух частей, вторая из которых «притворяется» явью и не сразу распознается героем как продолжение сна. В ней герой общается со своим отцом, бароном фон Йохером, который рассуждает о скрытом смысле первой части сновидения. Символика видений легко поддается дешифровке в контексте общего анализа романа: в белой дороге прочитывается перспектива совершенствования духа, появляющийся в начале и конце сновидения гроб становится маркером бесконечности

²⁰⁶ Панченко А. А. Сон и сновидение в традиционных религиозных практиках // Сны и видения в народной культуре. Мифологический, религиозно-мистический и культурно-психологический аспекты. М.: РГГУ, 2001. С. 10.

перерождений, а в отсутствии у Христофора тела²⁰⁷ можно увидеть вариант «големичности», неоформленности. При этом скрывающаяся в мотиве бестелесности традиционная ассоциация с духовностью (дух, противопоставленный телу) в данном случае рассматривается как глубинный потенциал юноши, его внутренняя устремленность к совершенству, путь к которому пролегает через долгий процесс самооформления и самосознания. Грезящее сознание героя само предлагает интерпретацию образов сновидения, хотя и вкладывает ее в уста барона²⁰⁸. Такой прием помогает замаскировать истинную реальность в многоуровневой системе сновидения, противопоставленной действительности. Двойное пробуждение героя – во сне и наяву – вскрывает символическую и относительную природу сновидения, подводя к выводу, что «называемое земной жизнью – это мучительный сон» («diesen qualvollen Traum, Erdenleben genannt», W.D., 58).

Как парадоксальный знак пробужденного духа сновидение, приоткрывая завесу истинной реальности, скрывает в себе ее зов, который герои могут принимать или не принимать²⁰⁹. Подобному тому, как в «Генрихе фон Офтердингене» голубой цветок как зов поэтического призвания сначала является во сне отцу Генриха, но откликается на этот зов спустя годы сам Генрих, – в романах Майринка нереализованный по каким-либо причинам потенциал предков раскрывается в их потомках. Так барон Мюллер («Ангел Западного окна»), последний из древнего рода Хозла Дата,

²⁰⁷ «Я заметил, что не отбрасываю тени; чтобы удостовериться, я решил осмотреть себя и обнаружил, у меня нет тела; затем ощупал глаза – но и глаз не было; хотел взглянуть на свои руки – и не увидел ничего» (W.D., 49).

²⁰⁸ «То, что поведал тебе мой двойник в твоём сне, исходило не от него и не от меня, – но от тебя самого, (...) или скорее – от Христофора внутри тебя! (...) Единственный разговор, из которого можно что-то почерпнуть – это разговор с самим собой» (W.D., 68) – поясняет проснувшемуся мальчику барон.

²⁰⁹ Рассматривая такой зов как неперенный этап становления героя, мы используем трактовку Дж. Кэмпбелла «зова к странствиям» (Кэмпбелл Дж. Указ. соч. С.61), встречающегося в легендах о героях, как знака «пробуждения Самости»: «независимо от того, насколько велик этот зов, на какой стадии или этапе жизни он приходит, этот зов всегда возвещает о начале таинства преобразования – обряде или моменте духовного перехода, который, свершившись, равнозначен смерти и рождению» (Кэмпбелл Дж. Указ. соч. С.63).

унаследовавший все магические способности предков, наследует также и «родовой сон» о магическом карбункуле, принимая зашифрованный в нем зов к поиску собственной цельности. А Христофору Таубеншлагу, двенадцатому из рода фон Йохеров, «рожденному странствовать» («*der zum Wandern geboren ist*», W.D., 54), унаследовавшему «последние клетки телесной формы своего отца, которые он не смог довести до совершенства» (W.D., 235-236), необычное сновидение в начале романа предрекает завершение начатого его предками пути перерождения духа.

Как и в традиционных легендах или сказочных повествованиях, в романах Майринка «зов» истинной реальности, который обращен к герою, персонифицирован в образе «глашатая» или «предвестника» странствия (так обозначает эту фигуру Дж. Кэмпбелл в своем исследовании древних мифов и легенд)²¹⁰. Встреча с такими «предвестниками» в каждом романе маркирует исключительность героя и его избранность для долгого пути самосовершенствования. Эти фигуры всегда «переходные», равноправно представляющие как реальный, так и фантастический пласт майринковского мироустройства. Для Перната в «Големе» – это призрак, явившийся в его мастерскую, в котором герой видит легендарного пражского Голема; для Флугбайля в «Вальпургиевой ночи» – актер, лунатик Зрцадло; для Фортуната в «Зеленом лике» – хозяин кунштюк-салона, старый еврей Хадир Грюн; для Христофора в «Белом доминиканце» – призрак легендарного Белого монаха в исповедальне; для Ди / Мюллера в «Ангеле Западного окна» – «двойники» в зеркале и множась, словно в зеркальных отражениях, фигуры антиквара Маске / Липотина.

Показательно, что именно обозначения этих фигур, ключевых в линии становления, а не имена главных героев, вынесены в заглавие большинства романов: призрачный гость Перната, Голем – в «Големе», зеленоликий Хадир

²¹⁰ См.: «Предвестник или глашатай приключения часто оказывается мрачным, отвратительным, вселяющим ужас или зловещим в глазах окружающего мира; однако же, если за ним последовать, то откроется путь через границу дня во тьму ночи, где сверкают драгоценные камни» (Кэмпбелл Дж. Указ. соч. С.64).

Грюн, Агасфер – в «Зеленом лике», тень Белого монаха – в «Белом доминиканце». Роман «Вальпургиева ночь» и в этом отношении оказывается исключением или, скорее, обобщением, выявляющим общее смятение и хаос человеческих душ; а в заглавие последнего романа «Ангел Западного окна» вынесен «лжепредвестник» – Зеленый Ангел, вестник не истинной реальности, но страны Запада, страны смерти, искушающий и вводящий в заблуждение алхимика Ди. Названия романов, таким образом, будто задают траекторию странствия героя: от неоформленной субстанции (Голема) по пути вечного скитальца (Агасфера) через хаос и бесовство, через заблуждения и ошибки (лик Ангела Западного окна) – к абсолютной цельности.

«Пограничность» образов «глашатаев» странствий проявляется в «ненадежных» условиях встречи с ними главных героев. Это может быть состояние сна, душевного замешательства, гипнотического транса, болезненного бреда, нервного возбуждения, когда притупляется рациональное восприятие действительности и актуализируется иррациональное. Восходящее к романтической идее «ночной стороны души», пограничное состояние «полусна-полубодствования», в котором, по словам Г. В. Заломкиной, ни реальность, ни сон не одерживают окончательную победу и присутствуют в постоянном столкновении»²¹¹, вводит на правах с реальной действительностью *сверхреальную*, фантастическую. Специфика построения всех пяти романов автора, таким образом, обуславливает уже упомянутое ранее «колебание» – между реальным и вымышленным, возможным и невозможным, увиденным во сне или происходящем наяву. Автор играет с читателем, намеренно запутывая его, – герои и видят «предвестников» странствий, и сомневаются в их реальности, расценивая их как сновидческие грезы, игру воображения, обман зрения.

Мотив ненадежности и относительности зрения становится концептуально важным для первого романа, «Голем»: сама ситуация

²¹¹ Заломкина Г. В. Указ. соч. С.248.

повествования – сновидение – предполагает расплывчатость контуров, неясность границ (струи дождя, которые словно размывают очертания окон («mein Fenster (...), das, vom Regen überrieselt, aussah, als seien seine Scheiben aufgeweicht», G, 26), ветер, который заставляет двигаться безжизненные предметы («wie seltsam es ist, wenn der Wind leblose Dinge bewegt», G, 41), туман, окутывающий улицы и дома (G, 56), мерцающий полумрак трактиров, где за пеленой дыма расплываются контуры предметов и фигур (G, 57-58)). Наиболее ярко мотив профанации зрения реализован в линии параллельной ипостаси главного героя, студента Харузека, одержимого идеями коварных разоблачений и расправ. Противопоставление способности и неспособности видеть доведено до гротеска в рассказанной им истории о докторе-шарлатане Вассори, сыне старьевщика Вассертрума, который ставил ложный диагноз катаракты и, пугая полной потерей зрения, проводил дорогостоящие калечащие операции. Напуганные пациенты сами просили шарлатана о скорейшей операции, обрекая себя тем самым на вечное существование в полужизни, полумраке и, следовательно, – в полуреальности: «Ведь речь идет о большем, чем скорая смерть; как ужасно, мучительно ожидать, что в любой момент можешь ослепнуть! – это самое страшное, что может быть на свете» (G, 35). Физические увечья, которые Вассори наносил своим жертвам, могут быть истолкованы в духовно-мистическом смысле: как отмечает Е. К. Шмидт, «если глаза – это зеркало души, то вмешательство Вассори, разрывающего связь между внутренним и внешним миром, затуманивает это зеркало»²¹². Отказ от самого рационального из человеческих чувств в данном случае подтверждает духовную слепоту филистерства, не способного отличить истину от обмана: в этом отношении особенно показателен также образ полицейского советника Алоиза Очина (в чьем имени, *Otschin*, зашифрован славянский корень «очи»), *слепо* обвиняющего Перната в убийстве.

²¹² Schmidt E. C. Op.cit. S.56.

Слепоте филистерства противопоставляется внезапное духовное «прозрение» «пробужденного» героя, способного увидеть и распознать «предвестника» сверхреальной, а значит – истинной реальности. Так юный Христофор, охваченный трепетным волнением перед первой в его жизни исповедью, видит в соборе призрак легендарного Белого монаха, который заносит имя мальчика в «книгу жизни» и отпускает ему грехи прошлые и будущие (W.D., 18). Никто в приюте не верит его рассказу и никто, кроме него, не видит монаха в исповедальне – будто в сумрачных сводах собора, где глазам так легко обмануться, Христофор увидел монаха «внутренним» зрением.

«Ненадежность» встреч с «предвестником» приключения в «Вальпургиевой ночи», актером Зрцadlo, подкрепляется готическими аллюзиями: группе пожилых аристократов, в том числе и Флугбайлю, он является в начале романа в старинном градчанском замке лунной ночью под тревожный лай собак, а молодой Оттокар встречается с ним ночью на тайном собрании бунтовщиков в так называемой «башне голода» Далиборке. Актер-сомнамбула, чье имя – «Зеркало» (*Zrcadlo* – в пер. с чеш. «зеркало»), выявляет и показывает истинную реальность каждого – не как единственно возможный путь к идеалу и истине, но тот, который открыт тому или иному герою в зависимости от его духовного потенциала. Способный менять лица словно маски в гипнотическом трансе, из которого он никогда не выходит²¹³, он становится индикатором духовной зрелости героев, с которыми соприкасается, отражая, «проецируя» наружу их внутренние, самые сокровенные мысли, тайны, страхи. Так Заградка, глядя на лежащего как будто без сознания Зрцadlo, которого внесли в замок после его падения со стены, вспоминает, как такой же лунной ночью принесли ее сына с кинжалом в сердце, а перед бароном Эльзенвангером актер принимает облик его умершего брата Богумила, предположительно лишившего его наследства. Все они с ужасом (Эльзенвангер, Ширндинг) или с отвращением (Заградка)

²¹³ «Он никогда не приходит в себя», (W, 45) – говорит о нем Богемская Лиза.

отшатываются от инфернального гостя, и только Флугбайль находит в себе силы «откликнуться» на этот «зов» вытесненных воспоминаний, тайн и ошибок прошлого, исправление которых сулит прощение и покой его «пингвиньей» душе: чуть ли не впервые в жизни он отклоняется от ежедневной рутины и спускается в Нижний Город, чтобы найти некогда отвергнутую им возлюбленную.

Принятие героем «зова» фантастического во второй раз сводит его с загадочным сомнамбулой. Он встречает его ночью в ресторане, где пробудившиеся волнующие воспоминания размывают границу между реальностью и фантастическими грезами, домыслами. Мотив ненадежности восприятия (создающего условия для встречи с «предвестником» фантастической реальности) подкрепляется общим фоном сцены, интерьером изолированного зала ресторана, увешанного портретами и зеркалами. В зависимости от направления и силы освещения они способны отражать разные планы помещения, и Флугбайль, самозабвенно отдаваясь этой игре отражений, растворяется в воспоминаниях о своей возлюбленной и словно сам переносится в это таинственное, манящее «зазеркалье»: «Там происходит таинственное обращение. (...) Может быть, зеркало еще хранит ее образ» (W, 83, 84).

Всматриваясь то в собственное отражение, то в происходящее в соседних залах, лейб-медик вдруг видит посреди хмельного веселья пестрой компании Зрцadlo, будто привлеченного разнообразнейшими типажами и масками человеческих пороков. В мгновение ока актер преображается в одного из самых пьяных гостей, представившегося как доктор Гиацинт Брауншильд. Мифологические аллюзии его имени²¹⁴ карикатурно переворачиваются: не выдержав встречи с «самим с собой», (самой неприятной встречи, согласно известному афоризму К. Г. Юнга²¹⁵), этот

²¹⁴ Гиацинт, или Гиакинф, как известно, был прекрасным юношей, любимцем Аполлона, которого тот случайно убил во время метания дисков.

²¹⁵ «Тот, кто смотрит в зеркало вод, видит прежде всего собственное отражение. Идущий к самому себе рискует с самим собой встретиться. (...) Такова проверка мужества на пути

отнюдь не прекрасный духом и телом юноша, а немолодой, по-овечьи блеющий²¹⁶ пьяница падает замертво с исказившимся от ужаса лицом-маской. В этой сцене крайне важна оптика: ошеломленный произошедшим Флугбайль, по сути, наблюдает в зеркале за актером-«зеркалом». Так отраженные друг в друге зеркала открывают герою прямой путь, пролегающий через бесконечные взаимные отражения к самому себе: в следующее мгновение он видит Зрцadlo уже перед собой, который на сей раз принимает облик самого лейб-медика, в юные годы, когда он еще не «сбился с пути» («Эта линия губ! – она становится все отчетливее, – и это лицо! (...) Он знал это лицо, и он очень часто его видел. (...) И медленно, очень медленно, словно его память сбрасывала скорлупу, он стал вспоминать, что однажды – возможно, впервые в своей жизни, – он увидел это лицо в каком-то сверкающем предмете, вероятно, серебряной тарелке. И тут он окончательно понял: именно так, и никак иначе выглядел в детстве он сам», W, 93). Таким образом, эта вторая встреча становится «вторым» шансом для Пингвина развернуть «зачатки крыльев» и научиться летать: «Зачатки крыльев у его превосходительства, безусловно, имеются, (...) примерно такие, как.. как у пингвина» (W, 102) – говорит ему актер.

Если в душе Флугбайля фантастический «предвестник» Зрцadlo выявляет созидательный потенциал и показывает ему путь к желанному покою, то в Оттокаре он отражает мятеж юного духа, в котором «пробуждаются» вековые разрушительные силы «коллективной» души Праги. На тайном собрании заговорщиков Зрцadlo перевоплощается в Яна Жижку, образом которого одержим Оттокар²¹⁷, и голосом знаменитого

вглубь, проба, которой достаточно для большинства, чтобы отшатнуться, так как встреча с самим собой принадлежит к самым неприятным» (Юнг К. Г. Архетип и символ. М.: Ренессанс, 1991. С. 111).

²¹⁶ "Herrschaften, böh, böh" – aber er kam von dem "bö" nicht los und setzte sich schließlich wieder unverrichtetersache, aber mit allen Anzeichen der Genugtuung, daß ihm wenigstens die Anrede geglückt war (W, 86).

²¹⁷ Когда Богемская Лиза гадает Оттокару, в потоке предсказаний о свершении страшных проклятий древнего богемского рода, к которому герой принадлежит по крови, всплывает

предводителя гуситов, бесстрашного и жестокого полководца, отдает приказ о коронации юноши. Воплощая чаяния и тайные мечты юноши, актер окропляет его путь кровью: прежде чем вонзить себе в сердце нож, он приказывает натянуть свою кожу на барабан²¹⁸, удары которого будут сопровождать восстание (W, 196). То, что выбранный героем путь – это путь разрушения, смерти и духовного тупика, прочитывается также «между строк», в имплицитно подразумеваемом мотиве слепоты, столь важном для поэтики романов Майринка: Ян Жижка, «духовный» идеал Оттокара, как известно, во время сражений потерял оба глаза (когда Зрцadlo перевоплощается в Яна Жижку, на его глаза падает густая тень, словно повязка (W, 145)).

В сюжетном потоке романа «Голем», который разворачивается по «ненадежным», переменчивым законам сна, вестник странствия, призрачный Голем, является герою сновидения Пернату в момент крайнего нервного возбуждения, когда после визита растревожившей его покой дамы он силится вспомнить хоть что-нибудь из своей прошлой жизни. О смысловых уровнях образа Голема как символа «массовой души гетто, а вместе с ним и всего человечества»²¹⁹, «универсального», «первоначального двойника»²²⁰, ««удваивающего» каждого, с кем вступает в контакт»²²¹, написано достаточно много. В контексте нашего анализа проблемы становления субъекта големический образ важен как маркер духовной незрелости, «неоформленности», но одновременно потенциальной готовности к преображению и творчеству, как двойной указатель на творца (субъект) и его творение (объект).

имя Яна Жижки: «Что это? – Она [Богемская Лиза] от удивления выронила мел из рук (...) – Уж не хочешь ли ты стать королем мира?» (W, 49).

²¹⁸ Согласно легенде, перед смертью Ян Жижка завещал, чтобы из его кожи сделали военный барабан, с тем, чтобы он и после смерти продолжал наводить ужас на врагов.

²¹⁹ Каминская Ю. В. Романы Г. Майринка 1910-х гг. С. 15.

²²⁰ Schmidt E. C. Op.cit. S.88.

²²¹ Заломкина Г. В. Указ. соч. С.253.

Образ Голема становится необходимым условием *самооформления* главного героя – и в первую очередь обретения телесности: как и в легенде, сначала глиняная масса должна принять форму, и лишь затем божественное дыхание сможет вдохнуть в нее жизнь. В состоянии полусна Пернат вдруг видит перед собой безмолвного заказчика, протягивающего книгу «Иббур» с поврежденным на переплете первым инициалом «**א**» – «Айн»²²². Название этой полумифической книги в переводе с древнееврейского означает «зачатие», «чреватость души», что прочитывается как предопределение пути героя, его готовности «выносить» в мертвой телесной оболочке зарождающуюся живую душу. Как известно, каббалистическая традиция видит в буквах еврейского алфавита скрытую символику. Согласно пояснениям, которые дает Папюс в своей книге «Каббала, или наука о Боге, Вселенной и Человеке», буква «Айн» связана с лунной символикой²²³. В романе, где основной сюжет сновидения героя будто навеян неровным, изменчивым светом луны (роман начинается фразой: «Лунный свет падает в изножье моей кровати и лежит там неподвижно, словно огромный мерцающий плоский камень», G, 7), этот инициал можно рассматривать как поэтологический маркер непостоянства, колебания, «големичности» героя и одновременно его готовности к преображению. Кроме того, как предполагает В. Ю. Крюков в своем комментарии к переводу романа, этот инициал, составленный «из двух тонких золотых пластинок, спаянных между собой посередине» (G, 20), указывает на «будущий образ самого Перната – царственного андрогина, «спаянного» воедино со своей второй половиной, Мириам»²²⁴, следовательно, поврежденность инициала означает

²²² В тексте оригинала автор обозначает этот инициал как «I», т.е. первую букву латинизированной формы слова «Ibbur». На иврите (по правилам написания букв справа налево) это слово, **עִיבּוּר**, начинается с инициала: **ע** («Айн»), шестнадцатой буквы еврейского алфавита.

²²³ Энкос (Папюс) Жерар. Каббала, или Наука о Боге, Вселенной и Человеке. М.: Рипол Классик, 2003. С.129.

²²⁴ Крюков В. Ю. Комментарии // Майринк Г. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 1. Голем. / Пер. с нем. В.Крюкова. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2009, С. 557.

«несовершенство духовной организации Перната, которое может устранить лишь инициация»²²⁵.

Призрачный посетитель, появляющийся в момент усиленной сосредоточенности героя на своем прошлом, воспринимается им как двойник, «обладающий» знанием о нем. В големическом облике, «лишенном индивидуальных черт»²²⁶, герой видит себя. Однако знание, которое несет в себе Голем, носит скорее иррациональный характер, поскольку его образ не поддается зрительному восприятию как наиболее рациональному способу освоения действительности; герою не удастся визуально постичь Голема: «Как он был одет? Был он стар или молод? Какого цвета были его волосы и борода? Ничего, совсем ничего не мог я вспомнить, – все образы, которые я рисовал себе, расплывались, не успев оформиться в отчетливый портрет» (G, 23). Как замечает О. В. Матвиенко, «вспомнить себя» герою призвана помочь «не интеллектуальная, рассудочная память, а бессознательное, телесность»²²⁷. «Узнавание себя» в призрачном госте, *автоматериализация* героя, происходит в имитации, подражании. Сияясь вспомнить, как выглядел незнакомец, Пернат начинает неосознанно повторять его движения и жесты: «Моя кожа, мои мускулы, мое тело вдруг вспомнили без помощи мозга. Они совершали движения, которые я не желал и не намеревался делать. Словно мои члены больше мне не принадлежали. И тут же моя походка стала тяжелой и чужой, стоило мне сделать пару шагов по комнате. Это походка человека, который в любой момент готов упасть. Да, да, да, это была его походка! Я знал совершенно точно: таков был он. Я почувствовал, что у меня чужое безбородое лицо с выступающими скулами и раскосыми глазами. Я почувствовал это, хотя и не мог себя увидеть» (G, 24).

Если образ Голема важен для самоосознания героя, для выявления в себе творческой силы и податливого материала («ваятеля и глины»), то образ

²²⁵ Там же.

²²⁶ Матвиенко О. В. Роман-мистерия «Голем» Густава Майринка: миф, архетип, сказка. С.127.

²²⁷ Там же.

Агасфера, разрабатываемый в «Зеленом лике» (Хадир Грюн) и «Ангеле Западного окна» (Липотин / Маске), актуализирует мотив скитания и онтологической неприкаянности человечества, его изначальной греховности и вечного стремления к искуплению. При этом описание внешности «предвестников» странствия в этих романах обнаруживает характерную связь с образом таинственного гостя Перната в «Големе»: у них такое же гладкое, безбородое лицо с миндалевидными глазами. В «Зеленом лике» эта связь в большей степени очевидна, на что указывают как неоднократные описания героями внешности Хадира Грюна, так и изображение его лика на оригинальной обложке книги²²⁸. В «Ангеле Западного окна» точного описания внешности Липотина не дано, возможно, для того, чтобы читатель мог «выстроить» внешний облик антиквара, руководствуясь не только смутными намеками (Липотин – русский, называет себя азиатом, посланником Востока и адептом тибетской секты), но и воспоминанием обо всех предыдущих образах «глашатаев» странствия. Это позволяет рассматривать «вестников» истинной реальности в целостности – как вариации одного и того же образа, переходящего из романа в роман и воплощающегося каждый раз в новом облике, который будет вызывать наибольшее доверие у героя на пороге странствий (для склонного к мистическим озарениям Перната, живущего в еврейском гетто, – облик существа из пражской легенды, для рефлектирующего, склонного к философским рассуждениям Фортуната – облик еврейского мудреца, для страстного коллекционера Ди / Мюллера – облик московского купца / русского антиквара).

В романе «Зеленый лик» встреча (в той или иной форме) с зеленым ликом вечного скитальца Хадира Грюна²²⁹ становится знаком избранности

²²⁸ См.: Harmsen T. Op.cit. S. 41.

²²⁹ Такое имя – результат излюбленного Майринком приема – контаминации, в данном случае объединяющей библейские (Агасфер), мусульманские (Хидра, См.: Каминская Ю. В. Романы Г. Майринка 1910-х гг. С.20) и мировые языческие аллюзии (*Grün* – нем. «зеленый», символика зеленого цвета как вечной жизни).

героев из массы духовно мертвых людей, свидетельствующим о потенциальной силе и возможности выбора правильного пути становления (такowymi по сюжету романа оказываются Фортунат, Пфайль, Узибепю, Ева, Клинкербок, Айдоттер). Характерно, что «зов» зеленого лика, таящий в себе во всех случаях одинаковый импульс, интерпретируется и принимается героями по-разному, в соответствии с религиозными стереотипами или внутренними убеждениями. При этом в каждом случае неизменно сохраняется полуреальность, фантомность этого «зова». Для одних он «всплывает» в эфемерном, отрывистом потоке воспоминаний: как в случае с эстетом Пфайлем, которому зеленый лик является на полотне несуществующей картины, или в случае с юродивым евреем Айдоттером, который в состоянии внезапного просветления вспоминает о встрече с Элийоху (в хасидизме – пророк Илия), предвестником пришествия Мессии. Другим героям образ Зеленоликого является в фантасмагорических видениях, порожденных состоянием измененного сознания: зулус Узибепю видит южноафриканского бога «Змея Виду» («Vidû-Schlange», Gr.G., 100), погружаясь в вудуистический транс, сапожник Клинкербок (как современная вариация средневекового образа Агасфера-сапожника) видит в «ангеле в зеленой маске» божественного посланника, который называет его Авраамом.

Восприятие героями романа «зова» странствий обнаруживает, что все ипостаси «разорванного» героя (кроме Фортуната), теряясь в заблуждениях, выбирают либо ошибочный, либо тупиковый путь. Так, например, Клинкербок, невольный центр профанированной религиозной мистерии, нарекает себя вместо Авраама Аврамом, нарушая, тем самым, числовое каббалистическое значение имени и обрекая себя и свою внучку на гибель. Путь барона Пфайля заходит в тупик, поскольку герой, создав свою парадоксальную философию комфорта, избирает оторванную от жизни теорию. Отдельной дорогой идет Ева, которая, по Майринку, как женщина выбирает путь интуитивно, а потому не нуждается в помощи; она проходит

по «мосту жизни» первой и терпеливо ждет Фортуната. Хадир Грюн становится для нее скорее ориентиром в пути, чем проводником.

Фортунат встречается с «вестником» странствия в душном кунштюк-салоне, где он впадает в состояние странной, но сладостной дремы: зеленый лик является ему в образе старого еврея, хозяина салона. Это сближает его с образом антиквара Липотина / Маске из «Ангела Западного окна», – вечным изгнанником и скитальцем, подталкивающим сначала (под именем Маске) Джона Ди, а затем и его потомка Мюллера к странствию. По наблюдению Г. В. Заломкиной, «лавка старьевщика или антиквара представляет собой одну из наиболее наглядных реализаций готического хронотопа, в котором пространство формируется как результат своего рода «накопления времени» – напластований материальных следов различных эпох»²³⁰. Аналогичным образом кунштюк-салон может рассматриваться как «пограничный» топос, балансирующий между реальностью и фантасмагорией.

В раскрытии образа антиквара прослеживаются, помимо прочего, характерные отсылки к образу актера из «Вальпургиевой ночи». Снабжая Ди / Мюллера всевозможными антикварными редкостями, артефактами, обладающими магическим потенциалом (тульский ларец, зеркало в раме XVII в.), Майринк открывает герою путь к фантастической (в поэтологической системе писателя значит истинной) реальности, сам оставаясь при этом к ней безотносителен, подобно Зрцадло. Не случайно его второе имя – Маске, как поясняет автор в самом начале романа: «слово англо-китайского происхождения, (...) синонимичное русскому слову «ничего»» (Engel, 10).

Если услышанный «зов» вестника странствий выделяет героя из массы духовно статичных героев, приоткрывая завесу истинной реальности, то непосредственным «проводником», помогающим преодолеть сложный и

²³⁰ Заломкина Г. В. Указ. соч. С. 242.

долгий путь к истине, становится книга²³¹. В «Големе» – это таинственная книга «Иббур», которой зачитывается Пернат, в «Зеленом лице» – анонимный манускрипт, который Фортунат находит в тайнике, в «Белом доминиканце» – фамильные хроники «Красной книги», которые зачитывает Христофору пригрезившийся ему основатель рода фон Йохеров, в «Ангеле Западного окна» для Джона Ди – это обнаруженный в могиле святого Дунстана таинственный алхимический манускрипт, а для барона Мюллера – записи его предка. Повторяющийся из романа в роман мотив приобщения к тайному знанию через книгу скрывает в себе как отголоски традиционного для готического повествования элемента – мотива манускрипта или старинной книги, о чем детально пишет Г. В. Заломкина²³² в своем исследовании готического наследия в литературе XX в., так и важную для поэтологической системы Майринка отсылку к эзотерическим, тайным сообществам и учениям, сосредоточенным, в основном, на толковании тайных доктрин и священных текстов разных культур. Так книга в поэтике Майринка, содержащая, по словам Г. В. Заломкиной, «ключевую для героя информацию о трансцендентном и организующая вокруг себя развертывание отдельной сюжетной линии или сюжета в целом»²³³, открывает тайное, доступное лишь избранным знание, прикосновение к которому необратимо меняет героя.

Примечательно, что знание, которое скрывает в себе книга-проводник, открывается откликнувшемуся на «зов» странствий герою постепенно, словно подготавливая или выжидая нужный момент, когда он, нуждаясь в опоре или подсказке, оказывается готовым его принять. Так Фортуната, единственного кто из всех услышавших «зов» выбирает правильный путь, к

²³¹ В этом мотиве можно без труда усмотреть автобиографическую основу – в рассказе «Der Lotse» («Лоцман», «Проводник») Майринк описывает событие своей жизни: в тот момент, когда он был готов покончить жизнь самоубийством, к нему попадает брошюра «Жизнь после смерти». После этого он становится одержим поисками высшего знания и в итоге обращается к творчеству (Meyrink G. Der Lotse – URL: <http://literatten.bplaced.net/ap/m/lotse.php> (дата обращения: 08.07.2014)).

²³² Заломкина Г. В. Указ. соч. С.251.

²³³ Там же.

истине направляет случайно обнаруженный им свиток. Симптоматично, что старые, слипшиеся от времени листы высыхают и становятся доступными для чтения только после пережитого им несчастья – утраты возлюбленной. По аналогичной схеме строится и эпистемологический путь героя «Ангела Западного окна»: дневники Джона Ди, описывающие духовные поиски алхимика, сопровождают и «отзеркаливают» события жизни барона Мюллера, который на протяжении всего романа пытается «обрести» себя в образе предка. Эта взаимная связь и обусловленность устанавливается тогда, когда Мюллер начинает читать первую запись дневника Ди («Читай или не читай! Сожги или сохрани!», Engel, 10), и далее с развитием сюжета раскрывается в двух направлениях: дневник как голос предка, обращенный к потомку, а описанные в нем видения, в свою очередь, – как послания из будущего, задающие «импульс на века» (Engel, 29)²³⁴.

Образ книги, помимо прочего, вбирает в себя еще ряд важных для поэтологической системы Майринка аспектов. С одной стороны, в нем реализуется важный для традиции «романа становления» мотив руководства, наставления. «Назидательный» аспект содержания текстов особо подчеркнут в анонимном послании в «Зеленом лике», где «голос» анонимного «другого» призывает героя следовать за ним до тех пор, пока он сам не станет «Мастером», а также в адресованных Мюллеру дневниковых записях его предков – Джона Роджера и Джона Ди. С другой стороны, книга представляет собой двойственный знак творения: она является результатом, продуктом творчества, и при этом сама влияет на процесс становления героя, помогая его творческому *самооформлению* – прочитав ее, он обретает определенные ориентиры в пути. Так соприкоснувшись с тайным знанием, герой испытывает потребность самому поделиться «прочувствованным»,

²³⁴ «dieser Strahl hat mich getroffen und trifft, hinter mir, die Bahn der Zukunft entlang, nun alle meine Nachkommen! Eine Ursache ist geschaffen auf Jahrhunderte hinaus!» (Engel, 29).

передать опыт последователям²³⁵, что особенно отчетливо заметно в «Зеленом лике», где Фортунат в конце романа продолжает анонимную рукопись уже своим текстом: «Неизвестному, который идет вслед за мной» (Gr.G., 263). Точно так же внутренний сюжет «Белого доминиканца» оказывается письменной формой медиумного акта рамочного повествователя, сюжет «Голема» – рассказом о сновидении, а мир «Ангела Западного окна», по наблюдению Ю. В. Каминской, «создается исключительно посредством изображения двух процессов – создания и восприятия текстов: литератор Мюллер знакомится с манускриптом Джона Ди, делает выписки и ведет собственный дневник, создавая произведение, напоминающее роман»²³⁶. Таким образом, преодолев свой путь посвящения, герой, в свою очередь, становится «голосом» для своих последователей – ученик становится учителем, что намечает контуры важной для более поздних романов Майринка темы преемственности и бесконечной цепи опыта.

2.3. Образ наставника на пути становления личности героя

Традиционный для романа становления образ учителя, истинная мудрость которого, как пишет Гете, в том, чтобы «не ограждать от заблуждений, а направлять заблуждающегося и даже попускать его полной чашей пить свои заблуждения»²³⁷, оказывается в поэтике романов характерной точкой пересечения литературной традиции (мотив наставления) и философских, эзотерических концепций. Фигура наставника, разъясняющего герою цель его пути и помогающего в ее достижении, выведена прежде всего в романах «Голем» (Гиллель), «Зеленый лик»

²³⁵ В «Вальпургиевой ночи», как романе-исключении, романе-«перевертыше», этот мотив представлен в пародийном, сниженном ключе: пожилой Флугбайль старательно документирует свою рутину в семейной хронике, отмечая каждый съеденный гуляш.

²³⁶ Каминская Ю. В. Последняя загадка Густава Майринка. С.22-23.

²³⁷ Гете И. В. Собрание сочинений: в 10 т. Т.7: Годы учения Вильгельма Мейстера. М.: «Художественная литература», 1978. С.406-407.

(Сефарди и Сваммердам) и «Белый доминиканец» (барон фон Йохер), отчасти – в романе «Ангел Западного окна» (образ ученика, становящегося учителем) и совершенно не представлена в «Вальпургиевой ночи», где герой, как уже было сказано выше, едва ли готов стать звеном цепи передаваемого опыта и знания.

Образы архивариуса Гиллеля и барона фон Йохера во многом близки: оба воплощают отцовское начало и покровительство, в котором нуждается герой. Фон Йохер, как уже было отмечено, оказывается родным отцом Христофора, в то время как Гиллель – отец Мириам, «второй половины», женской ипостаси Перната, с которой ему суждено соединиться в мистическом браке. Это объясняет то интуитивное доверие, которое Пернат испытывает к Гиллелю, особенно подчеркнутое в сцене, когда лишившегося чувств героя приносят в дом архивариуса: «В словах Гиллеля звучал дружеский, почти ласковый тон, который вернул мне утраченный покой, и я почувствовал себя защищенным, словно больное *дитя*, за которым ухаживает *заботливый отец*» (G, 72; курсив – А.Т.). Подобная сцена повторяется практически дословно и в «Белом доминиканце», когда за охваченным лихорадкой после мучительной внутренней борьбы Христофором ухаживает фон Йохер: «Он заботливо проводит рукой по моему лбу, и смотрит на меня с любовью и теплотой» (W.D., 166).

Еще одной важной чертой, позволяющей видеть в Гиллеле и фон Йохере вариацию одного и того же образа наставника-отца, является соотнесенность этих фигур с источником света, как метафорическим, так и вполне материальным, в чем можно усмотреть главную миссию обоих наставников – освещать путь становящегося героя. Барон (*Freiherr*) фон Йохер – почетный наследный *фонарищик*, однако за что его предку пожаловали дворянство, маленькому Христофору так и не удастся выяснить (W.D., 20). Автор позже поясняет смысл этого титула языковой игрой: «*ein Beladener kann nie ein Freiherr sein*» («обремененный не может быть бароном», W.D., 150). *Freiherr* – в переводе с немецкого «барон», буквально:

«свободный человек», следовательно, титул барона в данном случае интерпретируется как обретенный статус свободного человека, освобожденного от всего материального и открытого для духовного пути, родовое ремесло которого заключается в том, чтобы нести свет, просвещать людей. Свет истины, который несут фон Йохеры, как спасительный свет-ориентир, «маяк» во мраке неведения, символически закреплен в их фамильном гербе изображением посоха, которым фонарщики зажигают вечером фонари. Аналогичным образом воспринимается тот свет, что несет появление Гиллеля в «Големе». Первое отрефлектированное восприятие действительности находящимся в полузабытьи Пернатом в главе «Явь» – фигура Гиллеля, «естественным», «привычным» движением руки зажигающего светильники. В конце этой первой и самой важной встречи героев Гиллель дает Пернату горящую свечу, чтобы он осветил себе путь (G, 72), о которой герой впоследствии будет вспоминать в минуты сомнений, каждый раз, когда будет теряться как в лабиринтах Праги, так и в лабиринтах своей души (G, 87, 89, 93)

Имя Шемайи Гиллеля (*Schemajah Hillel*) объединяет в несколько искаженной форме два важных для талмудической традиции имени: Хиллел (*Hillel*) и Шаммай (*Schammai*), «на антагонизме суждений которых построен едва ли не весь Талмуд»²³⁸. В таком приеме просматривается характерная для Майринка склонность к выведению «общего знаменателя» противоречивых учений, взглядов. Будучи архивариусом при еврейской ратуше, Гиллель уже своим родом деятельности предполагает некое «упорядочивание» бытия: прошлого (что подразумевает работа с архивом), настоящего (первое, что видит очнувшийся Пернат – как он неспешно расставляет предметы на комод (G, 69)), и вневременного (сам Гиллель объясняет свою «неприметную службу» как ведение «реестра живых и мертвых» (G, 106)). Знание имен «живых и мертвых» предполагает посвященность в тайну границ между жизнью и смертью. «Ты явился ко мне в глубоком сне, и я

²³⁸ Винарова Л. Указ. соч. С.294.

пробудил тебя» (G, 71), – говорит Гиллель Пернату, разъясняя суть истинного пробуждения, которое знаменует разделение двух троп – «дороги жизни и дороги смерти» (G, 72).

В разговоре с Пернатом Гиллель очень часто называет его Енохом. В «Бытии» упоминается два Еноха – сын Каина и сын Иареда. Поскольку в «Големе» не дается более точных отсылок, представляется возможным проследить символическую связь с обоими образами, предположив, что Пернат объединяет собой эти два символических начала. Енох, как сын Каина, своим именем дает название первому человеческому городу²³⁹, что обнаруживает изначальную греховность города и позволяет рассматривать становление Перната как путь от «града земного» (греховного образа пражского гетто) к «граду Божьему». Енох как сын Иареда примечателен в библейском описании «родословной Адама» тем, что о нем не сказано: «и он умер», но сказано «что Бог взял его» (Быт: 5:24). Возможность такой интерпретации имени героя предполагает, что в нем заложено бессмертное начало, которое смог рассмотреть только ясный взгляд Гиллеля.

Фигура фон Йохера, наставника Христофора, отмечена печатью посвящения уже во внешнем облике: маленькому мальчику сразу бросается в глаза зоб, «чудовищный нарост с левой стороны шеи» (W.D., 21), который поначалу его смущает и даже пугает. В зобе фонарщика можно видеть одну из вариаций так называемого «ожерелья Будды», о котором Ю. Н. Стефанов пишет: «Так именуется особое костное образование, в результате магических операций вырастающее под кожей вокруг шеи у некоторых посвященных. «Ожерелье» это служит своего рода связью между физическим и астральным телами человека»²⁴⁰. Иными словами, эта специфическая примета во внешности фонарщика маркирует его частичную «разрешенность» от земного тела, чему он вызывается обучить своего потомка.

²³⁹ «И познал Каин жену свою; и она зачала и родила Еноха. И построил он город; и назвал город по имени сына своего: Енох» (Быт: 4:17).

²⁴⁰ Стефанов Ю. Н. Следы огня: Пиромантия Густава Майринка // Майринк Г. Ангел Западного окна: Роман / Пер. с нем. В. Крюкова. СПб.: Terra Incognita, 1992. С. 19.

Для Фортуната в «Зеленом лике» двумя ключевыми фигурами на его пути познания становятся Сефарди и Сваммердам как воплощение двух противоположных начал: рационального и иррационального, предлагающие, соответственно, две опоры для героя – знание и веру.

Доктор Сефарди, ученый, посвятивший всю жизнь науке – изучению тайного знания Каббалы, воплощает собой путь логоса, сулящий ясность, поэтому за ним инстинктивно идут находящиеся на распутье Фортунат, Ева и Пфайль. При этом несостоятельность только лишь рационального начала для постижения истины обнаруживается в диалоге Сефарди и юродивого Айдоттера, который объясняет доктору, что истину возможно постичь лишь с «переставленными свечами» в душе, что в каббалистической традиции означает замещение «Милосердия» «Правосудием» и наоборот²⁴¹: «С тех пор у меня – если можно так сказать – сердце в голове, а мозг в груди» (Gr.G., 200). Истинный путь пролегает через взаимоподмену знания и веры, эмпатии и рассудочности: аналогичным образом отец Христофора, барон фон Йохер, зная о задуманном его сыном преступлении, не судит, но прощает его. Почтенный доктор Сефарди готов признать ложность своего пути познания: «Он со стыдом вынужден был признать (...), что на самом деле он не знает ничего, и что он должен подписаться под словами полусумасшедшего торговца шнапсом, сказавшего о духовных переживаниях: «Рассудком этого не постичь»» (Gr.G., 205), однако до конца романа ему не хватает мужества изменить этот путь. Тем не менее Майринк оставляет открытой возможность духовного перерождения доктора, хотя выносит это уже за пределы повествования: в самом конце романа выясняется, что доктор, изменившись до неузнаваемости, уехал в Бразилию, чтобы основать там новое еврейское государство и новый единый язык (Gr.G., 275).

²⁴¹ Крюков В. Ю. Комментарии // Майринк Г. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2: Зеленый лик. Пер. с нем. В.Крюкова. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2009. С.552.

В отличие от Сефарди, Ян Сваммердам²⁴² представляет собой воплощение иррационального, интуитивистского начала. Это образ чудака-ученого, пожилого энтомолога с «полотняной кромкой старой географической карты» (Gr.G., 72) вместо воротника, всю свою жизнь одержимого поисками идеала – зеленого навозного жука (полулегендарного скарабея, древнеегипетского тотема). Найденный им в итоге скарабей становится маркировкой его духовной избранности.

Примечательно, что интуитивные духовные прозрения главного героя, Фортуната, отмечаются в тексте романа явно нарочитой энтомологической метафорикой. Наблюдая, как пасечник пытается поймать улетевший пчелиный рой, он проводит параллели между целостным образом пчелиного улья, состоящим из множества разрозненных единиц, и своим собственным «я»: «Разве мое тело – не кишачье скопление живых клеток, (...), которые по унаследованной из глубины веков привычке вращаются вокруг сокровенного ядра?» (Gr.G., 124). Образ пчелиного роя – единства, состоящего из множества, – оказывается наглядной метафорой принципа оформления образа самого героя как цельности множественных «осколков».

Вторым важным энтомологическим образом в романе становится бабочка²⁴³ – традиционный в большинстве мифологий символ бессмертия души²⁴⁴. При прощании с Фортунатом Ева размышляет: «Почему у нас, людей, не так, как у бабочек-однодневок? (...) Годами они ползают по земле в обличье червей, готовясь к свадьбе как к священному таинству, – с тем, чтобы один-единственный день насладиться любовью и затем умереть» (Gr.G., 155). В этом значении образ бабочки выражает характерную для декаданса и раннего модернизма идею онтологического единения любви и

²⁴² Имя реально существовавшего голландского естествоиспытателя XVII века, чьи научные труды положили основу развития энтомологии.

²⁴³ Показательно, что Сваммердама в романе очень часто называют «*Schmetterlingssammler*», – «коллекционером» или «ловцом бабочек», что очень точно отражает отведенную ему как одной из двух ипостасей «проводника» художественную функцию: «отлавливать» пробужденные души в романе (Фортунат, Ева).

²⁴⁴ В письме А. Мюллеру-Эдлеру Майринк пишет: «Внутреннее «я» – хрупкое, и подобно бабочке» (Цит. по: Smit F. Op.cit. S.226).

смерти. Кроме того, противопоставлением бабочки и гусеницы Майринк в очередной раз иллюстрирует важный для поэтики его романов конфликт спящего и пробужденного духа: становление героя, его «пробуждение», уподобляется долгому процессу преобразования гусеницы в бабочку. Переступивший через черту герой уже не может рассчитывать на понимание тех, кто это сделать не в силах, или же тех, кому это еще предстоит: «Мои лучшие друзья, Пфайль и Сефарди, даже не догадываются о том, что со мной происходит. (...) Люди мне кажутся призраками, слепо блуждающими по мирозданию, гусеницами, бессмысленно ползающими по земле и не знающими, что вынашивают в себе мотыльков» (Gr.G., 262).

В романе «Ангел Западного окна» модель отношений «учитель-ученик» реализуется через две отражающие друг друга в веках образные пары: Джон Ди – лаборант Гарднер и барон Мюллер – доктор Гертнер. Одержимому разгадкой тайны алхимического процесса Джону Ди, еще до его сознательного выбора пути иллюзий, которым искушает его второй ассистент Эдвард Келли, была дана возможность обретения истины в тандеме с первым лаборантом, мастером Гарднером. Отвергнутый за «непрощенные предостережения и увещевания» (Engel, 163), Гарднер исчезает из жизни алхимика, с тем, чтобы встретиться с его потомком в облике *доктора* Теодора Гертнера, школьного товарища барона Мюллера, который наставляет его на путь к истинной реальности. Поскольку весь роман выстроен на повторяющемся «проигрывании» сценариев и судеб, в таком перерождении героя (из лаборанта в доктора) прослеживается прогрессирующая динамика персонажа (продиктованная, очевидно, идеей о реинкарнации души). Завершающим же воплощением Гарднера / Гертнера становится образ садовника, хранителя потустороннего сада, с которым Ди / Мюллер встречается уже в самом конце своего пути, который по-прежнему преданно ожидает и опекает своего бывшего учителя. Путь этого персонажа являет, по сути, утопическую альтернативу пути главного героя: Гарднер / Гертнер находит себя в цельности, в реализации своей сущности

(*Gardener / Gärtner* – в переводе с английского и немецкого «садовник»), что передается словесным каламбуром во время встречи Мюллера с Гертнером: «Кто я? Я – Гертнер», говорит гость, на что барон восклицает: «Ты сменил профессию?»²⁴⁵.

Таким образом, анализ романов Майринка выявляет ключевую роль наставника на пути становления героя как ученика, неопита. Отведенная ему роль закрепляется в устойчивой метафорике, такой, как мотив света или сравнение с заботливым и оберегающим отцом. Кроме того, фигура учителя содержит в себе важную для поэтики романов оппозицию – знания и веры, правосудия и милосердия как частных форм проявления рационального и иррационального. Так Сефарди предлагает Фортунату теоретическую, книжную основу «преодоления моста жизни» (Gr.G., 146), в то время как Сваммердам помогает ему исполниться веры и подобно бабочке взлететь. В свою очередь, для Перната и Христофора их отцы / наставники (Гиллель и фон Йохер) воплощают собой амбивалентное единство чувства и рассудка. Это означает, что находящийся на распутье герой в равной степени «вращивается» этими двумя началами, переплетенными, а в отдельности теряющими смысл.

2.4. Роль мотива любви; женские образы

Тема любви в романах Майринка, по-прежнему сохраняя свою важность для линии развития и опыта героя в жанровой модели «романа становления», четко просматривается в свете актуальных концепций З. Фрейда, К. Г. Юнга, О. Вейнингера, Л. Саломе. Любовь как устремленность мужского и женского «осколков» личности героя друг к другу скрывает в себе возможность преодоления фрагментарности фигуры человека. Специфика раскрытия этой темы осложняется характерным для писателя мистическим, символическим подтекстом. Возводя

²⁴⁵ «Wer ich bin? Ich bin Gärtner. - "Du hast deinen Beruf gewechselt?» (Engel, 144).

индивидуальный путь героя до уровня всечеловеческого, он изображает любовь не просто как необходимый для становления опыт, но как обретение гармоничной цельности двух мировых начал в символической «алхимической свадьбе»²⁴⁶.

При этом концептуально важной для поэтики романов автора оказывается амбивалентность женского начала. Вслед или независимо от идей О. Вейнингера (работа «Пол и характер», 1902) и К. Г. Юнга (исследования архетипов)²⁴⁷ Майринк рассматривает женскую сущность как диалектическое единство двух противоречивых импульсов: созидательного (связанного с материнством, сулящим жизнь и спасение) и разрушительного (сладострастного, inferнального). Следовательно, мотив любви в истории героя приобретает двойную перспективу: «материнская» женственность подразумевает в любви сострадание и готовность к жертве, тогда как «роковая» женственность связана с любовью-одержимостью, ведущей к духовной, а иногда и физической гибели главного героя.

В сюжете романов Майринка двойственность женской сущности отражается в непременном столкновении этих разнонаправленных векторов, которые либо «разведены» в двух противопоставляемых женских образах, либо «сведены» в одном образе возлюбленной. В первом случае это означает, что герою приходится выбирать между двумя героинями, воплощающими полюса оппозиции – между робкой возлюбленной, чья глубинная женственность скована девичьей стыдливостью, а любовь оборачивается материнской нежностью (Мириам в «Големе», Джейн и Иоганна в «Ангеле Западного окна») и искушающей «роковой женщиной»²⁴⁸, экспансивная

²⁴⁶ Ключевая идея средневековой алхимии, подразумевающая соединение противоположностей.

²⁴⁷ Даже если предположить, что Майринк не был знаком с их публикациями, основные идеи их работ «витали в воздухе» раннего модерна, что подтверждается, в частности, особым эротизмом женских образов в живописи Г. Климта, Э. Шиле, Ф. Кнопфа и др.

²⁴⁸ Образы «роковых» красавиц, безусловно, не являются продуктом исключительно модернистской эстетики (См.: Praz M. *Romantic agony*. London. New York. Toronto. Geoffrey Cumberlege. Oxford University Press. 1951. P.187). Как отмечает П.Черцовски, «образы фатальных женщин присутствовали в литературе во все времена, но лишь ко

женственность которой стремится подчинить себе героя-мужчину (противопоставленные вышеназванным героиням Ангелина, Розина в «Големе», Елизавета, Асая в «Ангеле Западного окна»). В других романах, где возлюбленная у героя одна и не имеет антипода, конфликт двух начал женской сущности в большей степени переведен с внешнего на внутренний уровень (в «Зеленом лице» Ева – и хрупкая возлюбленная Фортуната, и «роковой магнит» для Узибепю, в «Белом доминиканце» разрушительный импульс Офелии направлен вовнутрь: девушка кончает жизнь самоубийством, в «Вальпургиевой ночи» Поликсена своей любовью подводит Оттокара к смерти).

Отношение героя к возлюбленной зависит от доминирующего в ней начала. Связь с «жертвенными» героинями (Мириам, Офелией, Джейн, Иоганной) подчеркнута лишена материально-телесного контекста и носит характер символического духовного единения, мистического слияния мужского и женского принципов в образе Андрогина. «Роковая» доминанта героини, напротив, пробуждает в герое инстинкт, страсть к физическому обладанию: такая любовь скрывает в себе угрозу безвозвратного растворения друг в друге, вместо гармоничного единства – потерю индивидуальности и гибель. Наиболее отчетливо это заметно в «Вальпургиевой ночи», в сцене тайного свидания Оттокара с Поликсеной в башне Далиборка (W, 75), или в «Ангеле Западного окна», где Джон Ди, сбиваясь с пути, овладевает фантомом Елизаветы (Engel, 117, 119), что через много поколений «отзеркаливается» в искушениях Мюллера, который в своих видениях яростно, с ненавистью овладевает ипостасями Исаис (Engel, 289, 290). Мотив темных, порочных импульсов, а также подчас грубой телесности в поэтике романов писателя, возможно, диктуется программными для немецкого модерна идеями. Как предполагает Дж. М. Лэйн, в немецком модернизме мотив насильственного овладения женщиной, как правило,

второй половине XIX века оформляется собственно образ роковой женщины, «женщины-вамп» (Cersowsky P. Op.cit. S.23).

сопровождающегося жестокостью, становится своеобразной формой компенсации ощущения дезинтегрированности, патологической попыткой утвердить цельность своей личности (мужественности, поскольку главный герой – мужчина) через жестокое изувечение тела «другого», воплощающего собой враждебно настроенную по отношению к нему действительность (ассоциированную с женским началом)²⁴⁹.

Мириам в «Големе» является, пожалуй, самым поэтическим женским образом из всех романов. Первое описание внешности сразу подчеркивает не только ее исключительность на фоне устрашающего мира пражского гетто, но и несоответствие современным канонам красоты: «Ее красота настолько необычна, что в первые секунды ее сложно осознать, – красота, которая лишает дара речи, которая рождает необъяснимое чувство, похожее на едва уловимую грусть. Лицо, сформированное в соответствии с давно утраченными канонами пропорции (...)» (G, 103). Эта печальная, вневременная красота воплощает собой, по наблюдению О. В. Матвиенко, «библейский тип красоты и идеал женщины» – кроткой, смиренной, «исповедующей философию чуда и живущей его ожиданием» будто евангельская Мария²⁵⁰. Подтверждается это и именем героини: Мириам (“*Miriam*“, др-евр. מִרְיָם), как известно, в результате трансформаций и переводов приобрело в библейской традиции форму Мария – имя Богородицы.

Библейские и шире – мистические – аллюзии образа Мириам дополняются эзотерическими коннотациями благодаря прямой связи имени героини с обществом Дж. Креммерца под названием «Цепь Мириам», с

²⁴⁹ В своей работе исследователь опирается на художественные тексты В. Йенсена «Градива» (1903), К. Г. Штробля «Кровопускатель» (1909), «Дурная монахиня» (1911), «Надгробие на Пер-Лашез» (1913), Г. Г. Эверса «Паук» (1908), «Ученик чародея» (1909), «Альрауне» (1911), «Вампир» (1920) и рассматривает роман Майринка «Голем» как парадоксальное исключение, подтверждающее правило, оставляя при этом без внимания вышеуказанные эпизоды из «Вальпургиевой ночи» и «Ангела Западного окна». См.: Layne J. M. *Uncanny Collapse: Sexual Violence and Unsettled Rhetoric in German-language Lustmord Representations, 1900-1933*. The University of Michigan, 2008. P.16,17.

²⁵⁰ Матвиенко О. В. Роман-мистерия «Голем» Густава Майринка. С.129.

учением которого Майринк был детально знаком. Это общество, по словам Ю. Н. Стефанова, представляло собой «довольно рискованный синтез некоторых положений каббалы, христианской софиологии и, в особенности, индо-буддийского тантризма»²⁵¹. Особое значение в учении ордена уделялось женскому космическому началу, олицетворенному некой силой «Мириам», в которой Ю. Эвола усматривает множество отголосков²⁵² (христианский образ Девы Марии, идею Шехины в еврейском эзотеризме как женской ипостаси божественной идеи, как «видимое и слышимое присутствие Бога на земле», как «независимую женскую божественную сущность, сострадательная натура которой побуждает ее спорить с Богом, защищая человека»²⁵³).

Поэтичность образа Мириам в романе «Голем», сопровождаемого мистической символикой, содержит в себе очевидные романтические аллюзии. Стремление Перната и одновременно невозможность отразить в гемме совершенство черт возлюбленной может восприниматься как модернистская вариация романтической тоски героя-художника по идеалу, необходимым компонентом которого становится любовь. Напомним, что Генрих фон Офтердинген в одноименном романе Новалиса сравнивал Матильду с сапфиром: «Милая Матильда, вас я хотел бы назвать дивным, чистым сапфиром. Вы ясны и прозрачны, как небо, вы светитесь мягким светом»²⁵⁴. Так и нереализованная Пернатом идея воплотить бесконечность красоты героини в вечности камня отсылает к одной из важных мыслей позднего творчества Гофмана (отраженной в частности в новелле «Мадмуазель де Скюдери») о «невоспроизводимости», по словам Д. Л. Чавчанидзе, «идеального в материальной субстанции, рожденной

²⁵¹ Стефанов Ю. Н. Указ. соч. С. 8.

²⁵² См.: Эвола Ю. Метафизика пола. М.: Беловодье, 2012. С.360-364.

²⁵³ Патай Р. Иудейская богиня. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. С.93.

²⁵⁴ Новалис, Генрих фон Офтердинген // Избранная проза немецких романтиков. В 2х т. Т.1. М.: Художественная литература, 1979. С.287.

глубоким убеждением романтика, что всякая реализация идеального означала бы его профанацию»²⁵⁵.

Встречи Перната с Мириам, как и встречи с ее отцом, архивариусом Гиллелем, на протяжении всего повествования озарены светом. Не случайно глава, в которой дается первое описание внешности девушки, озаглавлена «Свет» («Licht»). С учетом характерных для романа еврейских мистических аллюзий связь Мириам с источником света должна рассматриваться как коннотация ритуального зажигания женщиной свечей в субботу, что традиционно ассоциируется с женским началом, «с Шаббат, царской гостьей, приходящей даже в самое бедное жилище, которое, благодаря ее присутствию, превращается в царский дворец с накрытым столом, зажженными свечами и припасенным вином»²⁵⁶. Как пишет Р. Патай, в еврейской традиции «хозяйка дома мистически отождествляется с Царицей Шаббат, которая в свою очередь тождественна Шехине, божественной Матронит, супруге самого Бога»²⁵⁷.

Именно Мириам разъясняет Пернату суть «мистериального брака» как «магического слияния мужского и женского начала в полубога» (G, 166) и признается, что готова ждать свою «вторую половину», с которой ее могут «разделять пространство и время» (G, 166). Как и все последующие образы возлюбленных в других романах Майринка, она «опережает» героя в определенной духовной и мистической зрелости. Ее готовность к самопожертвованию ради спасения возлюбленного, ради последующего воссоединения с ним (автор дает понять, что она погибает от рук Ляпондера) представляет собой абсолютную форму реализации материнского потенциала женского начала: «Нет, это не конечная цель, а начало нового пути, который вечен, потому что не имеет конца» (G, 166).

²⁵⁵ Чавчанидзе Д. Л. Романтический роман Гофмана. С.66.

²⁵⁶ Патай Р. Указ. соч. С. 296.

²⁵⁷ Там же. С. 296-297.

Жертвенной любви Мириам противопоставлен деструктивный характер Ангелины и Розины, воплощающих «заблуждения» Перната, в разной степени «отвлекающих» и «сбивающих» его с пути. Они целенаправленно изображаются автором в восприятии героя по контрасту с его духовной невестой – Мириам. Наиболее явно это прослеживается в главе „Weib“²⁵⁸, где автор сводит все три женских образа в снопоподобном видении героя, обнажающем многоаспектность женской сущности: «Сначала мне пригрезилась Ангелина, которая прижималась ко мне, затем я как будто совершенно невинно беседовал с Мириам, и едва улетучился этот образ, снова явилась Ангелина, она целовала меня. Я чувствовал аромат ее волос, мягкая соболья шуба щекотала мне шею, а затем соскользнула с ее обнаженных плеч. И тут она превратилась в Розину, которая танцевала, полузакрыв опьяневшие глаза – во фраке – нагая» (G, 156-157). Развивая мысль О. В. Матвиенко, которая рассматривает Ангелину и Мириам как «две ипостаси любви — земную и небесную»²⁵⁹, три женских персонажа (Мириам, Ангелину, Розину) можно определить как три типа любви, отражающие соответствующие уровни бытия, представленные в романе. Мириам, соотносимая с наивысшей, духовной сферой, олицетворяет собой любовь-страдание, любовь-жертву, несущую благодать, любовь Ангелины обозначена на уровне светской пошлости, заурядности и соотносится с уровнем филистерства, Розина же являет собой животный инстинкт.

Портрет Ангелины с ее «обманчиво-“ангельским” именем»²⁶⁰ по сравнению с почти бесплотной фигурой Мириам подчеркнута материален, «телесен»: «сияющие голубые глаза, маленькие ножки в изящных лаковых сапожках, капризное личико, выглядывающее из груды меха, розовые мочки ушей» (G, 167). Пернат воспринимает ее исключительно как женщину «во

²⁵⁸ В переводах Д. Выгодского, М. Кадиша – «Женщина», В. Крюкова – «Дщерь». Русские эквиваленты едва ли могут передать заложенную в оригинале семантику приземленности, телесности.

²⁵⁹ Матвиенко О. В. Роман-мистерия «Голем». С.128.

²⁶⁰ Там же.

плоти», в телесных параметрах. Для осознания ее существования, ее реальности ему необходим тактильный контакт: он чувствует «биение ее пульса» (G, 170), «прикосновение нежной узкой женской ладони» (G, 80). Если немногословная, тихая Мириам «входит» в жизнь героя робко, почти беззвучно, то Ангелина «врывается» в нее подчеркнуто стремительно и шумно – каждое ее появление непременно сопровождается громкими звуками: «Смех! В этом доме и радостный смех? (...) Внезапно где-то рядом слышался *пронзительный крик*, (...) затем *лязг железной двери* – и в следующую секунду в мою комнату ворвалась какая-то дама» (G, 17); «*Шелест* шелкового платья в коридоре. Нетерпеливый *стук* в дверь (...) Ангелина обрушилась, словно *водопад*» (G, 167; курсив – А. Т.). При всей телесности образа, будто огнем обжигающего сознание героя, глава, в которой наиболее полно складывается портрет Ангелины, называется «Снег», что недвусмысленно указывает на холод и смерть, скрывающиеся за жгучими воспоминаниями.

В то время как знакомство с Мириам предвещает герою духовное спасение через таинство брака в его мистическом, давно утерянном смысле, встреча Перната и Ангелины в храме, где она посвящает его в подробности своей драмы, оказывающейся пошлой историей адюльтера, представляет собой профанацию этого таинства. И раздающийся в этот момент в храме колокольный звон звучит не как прославление союза душ, но скорее как предостережение от возможного искушения. Поэтологическим маркером этого искушения становится ожерелье – сердечко из коралла, пробуждающее в герое болезненные воспоминания (автор дает понять, что юношеская неразделенная любовь героя к этой девушке, так и не подарившей ему на прощание сердечко из коралла, и послужила причиной его душевного смятения). Однажды, где-то за пределами повествования, Ангелина, уже сбив Перната с пути, вновь врывается в его жизнь и искушает ложным стимулом – страстью. Сопровождающий каждое ее появление образ кораллового ожерелья, филистерского атрибута заурядной земной жизни, представляется

профанацией упомянутого выше «ожерелья Будды» как знака посвященности, что закрепляет образ Ангелины на статичном уровне духовно мертвого типа людей, не способных к истинному пробуждению. И если в разговорах героя с Мириам и Гиллелем прочитывается прямое или скрытое цитирование книг высшего знания (Тора, Талмуд, Зогар), то встречи с Ангелиной или просто воспоминания о ней сопровождаются фривольным напевом: «А где сердечко из коралла?/ То, что на ленточке шелковой/ в лучах былой зари играло...» (I, 146)²⁶¹.

Кроме того, оппозиция Мириам – Ангелина обозначена на конфессиональном уровне: выросшая в еврейском гетто Мириам – дочь раввина, тогда как Ангелина с самых первых строк, описывающих ее появление, определяется как христианка: «Мастер Пернат, спрячьте меня..., ради Господа Иисуса Христа!» («um Gottes Christi willen», G, 17). Метания Перната между двумя возлюбленными проявляются в неопределенности его религиозной самоидентификации: он живет в еврейском гетто, ходит в католическую церковь, читает буддистские притчи²⁶². Эти противоречия, подчеркнутые в тексте, с одной стороны, становятся очередным подтверждением идеи «големичности» главного героя в поисках духовной цельности, а с другой стороны – возвращают к концептуальному для поэтики Майринка понятию относительности всех мировых религий как частных проявлений высшей и единой мудрости, к которой должен стремиться в своем становлении герой.

Если Пернату в процессе его становления приходится так или иначе выбирать между Ангелиной и Мириам, то фигура третьей искусительницы, рыжей несовершеннолетней Розины, «проходит» в повествовании как бы фоном, поскольку герой по-настоящему не рассматривает ее любовь как этап

²⁶¹ Стихотворение популярного в то время пражского поэта Оскара Винера.

²⁶² В неясности религиозной принадлежности Перната можно увидеть автобиографические черты Майринка: помимо его разнообразных увлечений, вводивших современников в заблуждение, многие ошибочно считали Майринка евреем, перепутав его мать, Марию Майер (Maria Meyer), с другой известной актрисой еврейского происхождения Кларой Майер (Clara Meyer) (См: Smit F. Op.cit. S.128).

своего пути. Однако она неотступно преследует Перната, с самого начала романа подкарауливая его «в темноте и изнемогая от вожделения» («die draußen im Dunkeln steht in begehrllichem Warten», G, 13), тем самым, представляя собой бездну, готовую в любой момент его поглотить – оступившегося и сорвавшегося вниз. Как демоническая персонификация порочной души пражского гетто, описываемого натуралистически, Розина воплощает собой самый низменный, порочный, животный уровень любви. При этом, играя на первый взгляд второстепенную роль, она оказывается демоническим катализатором роковых событий в жизни героя: коварно и жестоко разжигая похоть братьев-близнецов, изъеденного оспой Лойзы и глухонемого Яромира, она в итоге провоцирует одного из них на убийство, в котором по ложному навету обвиняют и сажают в тюрьму Перната.

В романе «Ангел Западного окна» амбивалентность образа женщины находит отражение в системе персонажей: материнское начало представляет собой возлюбленная на разных витках воплощения родовой души героя (Джейн²⁶³ для Джона Ди и Иоганна для Мюллера); а роковое начало воплощено в образах королевы Елизаветы и княгини Асаяи Шотокалунгиной, искушающих героев ложными идеалами.

Джейн Фромон / Иоганна Фромм в последнем романе писателя обнаруживает характерную связь с героиней первого романа Мириам. Она так же немногословна, скромна и в решающий момент без колебаний готова пожертвовать своей жизнью ради любви. В обоих вариантах ее фамилии (*Fromont* и *Fromm*) прочитывается немецкое слово «fromm» – «благочестивый», «набожный», «кроткий». Имя *Johanna* представляет собой женскую вариацию имени *Johannes*, имени апостола Иоанна Богослова, автора Книги Откровения или Апокалипсиса, что снабжает образ возлюбленной в последнем романе дополнительными эсхатологическими

²⁶³ Джейн Фромон – настоящее имя второй жены Джона Ди. В русском переводе В. Ю. Крюкова ее имя передано как «Яна», возможно, для созвучия и рифмы с именем второй ипостаси – Иоганны.

коннотациями: Джейн / Иоганна, последняя в ряду жертвенных возлюбленных, максимально связана с завершением становления героя, приобретающего масштаб становления бытия²⁶⁴.

Развитие образа возлюбленной (Джейн и Иоганны) представлено параллельно линии двух ипостасей героя (Джона Ди и Мюллера). По мере того, как барон Мюллер узнает о жизни предка из его дневников, в Иоганне «пробуждается» Джейн, которая, принимая участие в заведомо ложных заклинаниях и опытах Ди, жертвует собой ради того, чтобы герой прошел до конца этот тупиковый путь, и затем – уже самостоятельно – нашел истинный. Когда Мюллер, погружаясь в прошлое, полностью «растворяясь» в чтении дневника Ди, узнает, что Джейн погибает, бросаясь в бездонную пустоту ритуального колодца, современная ипостась героини, Иоганна, «вспоминает себя»: «Я вспомнила себя! (...) Наши пути не сходятся. Мой – это путь жертвы. (...) Значит, мне еще только предстоит это пережить» (Engel, 274, 275). Кроме того, в ее образе можно обнаружить такую же восходящую динамику, как и в случае с лаборантом Гарднером, переродившимся в доктора Гертнера: Иоганну представляют Мюллеру как «госпожу *доктор* Фромм». Хотя в романе объясняется, что подобное обращение было унаследовано ею от покойного первого мужа, в схеме восходящего перерождения духа, представленной в поэтологической системе Майринка, подчеркнутый статус *доктор* может также служить маркером финального духовного воплощения героини. Ведомая проснувшейся вековой памятью, Иоганна подталкивает героя к выбору, вступая в конфронтацию с княгиней Асайей, которая на уровне современной ипостаси героя отражает роковое

²⁶⁴ Интересно отметить переключки матримониальной судьбы алхимика с биографией самого Майринка. Неудачный первый брак Джона Ди с леди Элино, с которой он живет «четыре холодных лета и пять пылающих стыдом и отвращением зим» (Engel, 112), отражает сложные взаимоотношения автора с его первой женой, Едвигой Марией Цертль – вплоть до фактических деталей: между заключением первого брака писателя и его встречей с будущей второй женой, Филоменой Бернт, также проходит четыре года; женится же он во второй раз, как и его герой – спустя семь лет («второй раз я женился на третьем году моего вдовства – на женщине, пленившей мое сердце», Engel, 122).

«заблуждение» его предка – королеву Елизавету, искушающую алхимика славой и величием.

Королева Елизавета, у которой исторический Джон Ди служил придворным астрологом, математиком, политическим советником, становится в романе первым, еще юношеским, увлечением алхимика, превратившимся затем в навязчивую идею. «Зов» странствия, воспринятый Джоном Ди от своего зеркального отражения, сулит ему Корону Ангелланда: «Я не буду знать покоя, пока моя нога не ступит на побережье Гренландии, пока ее земли, над которыми светит полярное сияние, не покорятся моему могуществу. – Покоривший Гренландию заслуживает королевство по ту сторону моря – корону великого Ангелланда!» (Engel, 29). Подобно Колумбу, пообещавшему Изабелле Кастильской²⁶⁵ разыскать кратчайший, западный, путь к берегам Вест-Индии, Джон Ди Майринка одержим желанием вычислить и положить к ногам Елизаветы берега «зеленой земли», Гренландии. И если ошибка Колумба приводит к счастливой случайности – открытию нового континента, то смешение пространственных и духовных ориентиров Джоном Ди заводит его в тупик. Алхимическому анализу «установки» Ди на «зеленые берега» посвящено немало философских и эзотерических исследований (Е. В. Головин, Ю. Эвола). Для художественного анализа романа важен объединяющий их вывод о том, что «зов», скрывающий в себе символическое значение²⁶⁶, был по какой-то причине интерпретирован алхимиком буквально. Ди становится одержимым реальной короной Англии, для чего ему кажется необходимым сочетаться узами брака с королевой Елизаветой, которая, что немаловажно, впоследствии войдет в историю как «королева-дева».

²⁶⁵ Сближению и сопоставлению исторических личностей двух королей способствуют их имена: Изабелла – испанский вариант имени Елизавета.

²⁶⁶ «Гренланд», как поясняет Е. В. Головин, означает «алхимическую весну», «выход из «нигредо» – «хаотического черного состояния псевдореальности, нахождение ориентиров собственного микрокосма, отделение своего мужского от своего женского начала», королева – «антропоморфную «плию» алхимического поиска» (Головин Е. В. Лексикон // Майринк Г. Ангел Западного окна: Роман / Пер. с нем. В. Крюкова. СПб.: Terra Incognita, 1992. С. 502, 503).

Путь Ди, таким образом, представляет собой постоянные метания – между земным успехом и тоской по внеземному идеалу. Чем дольше Ди, несмотря на сомнения, упорствует в своих иллюзиях, тем больше «развоплощается» образ Елизаветы. В самом конце романа, «замыкая» круг бесконечного перерождения души, автор ставит последнюю ипостась героя, Мюллера, на пороге его «вознесения» в сферу духа перед лицом искушения его предка – Елизаветой. Она появляется перед ним как фантом и в болезненно-обостренном состоянии героя (которое, по логике романов писателя, является условием истинного зрения) воспринимается им как аллегория женского коварства: «Передо мной – женщина-мир с коварной улыбкой, украденным ликом святой; с обратной стороны она с головы до пят обнажена, и в ней как в открытой могиле кишат змеи, жабы, амфибии и отвратительные насекомые» (Engel, 398).

«Заблуждения» и искушения алхимика XVI в. отражаются в испытаниях Мюллера в его отношениях с княгиней Асайей Шотокалунгиной, воплощением некоего демонического начала, Исаис Черной (очевидно, разработанной автором на основе образов архаических женских богинь: Исиды, Иштар, Сехмет, Кали).

Подобно Ангелине из «Голема», Асайя врывается в жизнь Мюллера стремительно: «В закрытую дверь моего кабинета настойчиво постучали, (...) Дверь резко распахнулась (...) и в комнату стремительным, пружинистым шагом ворвалась высокая, стройная дама в черном сверкающем платье» (Engel, 59). Однако в отличие от подчеркнуто материальной, телесной Ангелины, образ Асайи куда более эфемерен: ее появление герой фиксирует наиболее иррациональным из человеческих чувств – обонянием, чувствуя «запах пантеры» («Panthergeruch», Engel, 57). Каждое движение и колебание настроения восточной княгини сравниваются с хищной грацией пантеры, «изготовившейся к прыжку» («wie zum Sprung bereit», «wie beuteschlagende Panther», Engel, 62), а ее покровительница Исаис неоднократно упоминается в романе как «богиня кошек» («Die Katzengöttin»,

Engel, 281) и «повелительница человеческой крови» («die Herrin des Blutes im Menschen», Engel, 380). «Многоуровневость» и объемность этого образа создается всепроникающим запахом, исходящим от этой женщины, – он зафиксирован даже в дневнике Ди, который читает Мюллер за считанные мгновения до ее появления («Riechst du's, Bruder Dee? Der Panther kommt!», Engel, 57): как будто дневник, а значит – голос предка, предупреждает его о надвигающейся опасности.

Показательно, что Асайя изображена как иностранка: черкешенка, грузинка, русская – в разных местах герой определяет ее происхождение по-разному, что представляется, скорее всего, установкой автора на расплывчатость сколько-нибудь определенной географической или культурной принадлежности героини. Имплицитно она подразумевается как посланница Востока, который в художественном мире Майринка соотносится с потусторонней, мифической реальностью. Все персонажи, связанные с Востоком, обнаруживают мистические или даже магические способности и воспринимаются героем в параметрах «полуреальности»: княгиня вводит Мюллера в гипнотический транс, а о встречах с Липотиным, оказавшимся адептом тибетского ордена дугпа и проводящим Мюллера через магические ритуалы, герой всегда вспоминает с сомнением – было ли это во сне или наяву.

Отправляясь по настоянию «вспомнившей себя» Иоганны на встречу с Асайей Шотокалунгиной герой, погружаясь в душном особняке княгини в состояние полусна-полуяви, видит ее настоящий облик. Показывая коллекцию оружия своего отца²⁶⁷, княгиня рассказывает, что «гордость коллекции», черная статуя «египетского, а скорее всего, греко-понтийского изображения львиноголовой Сехмет-Исиды» (Engel, 280) когда-то давно лишилась своего главного атрибута – копья, которое, как она предполагает,

²⁶⁷ Переход фамильной коллекции – «пугающего сверкающего собрания (...) приспособлений для убийства мужчин» (Engel, 295), – от *отца* к *дочери* подчеркивает смещение доминанты века: мужское начало уступает женскому.

сейчас принадлежит Мюллеру под видом семейной реликвии – наконечника копья Хоэла Дата. Этот родовой артефакт, о котором Мюллер знает только по дневникам Ди, был утерян много лет назад, и настойчивое желание дамы его заполучить прочитывается как покушение разрушительного начала женской сущности на мужественность (поскольку любое холодное оружие символизирует мужское начало) и на потенциальную цельность героя. Образ меча появляется и в более раннем романе писателя, «Белый доминиканец», как мифическая семейная реликвия рода фон Йохеров: состоящий из лезвия и рукоятки и принимающий форму креста, он рассматривается как символ цельности, единения противоположностей, а в своем историко-культурном значении еще и как маркер рыцарской избранности²⁶⁸.

В «Ангеле Западного окна», как выясняется с развитием действия, присутствуют на самом деле два наконечника копья: настоящий и копия, которую алхимик, потеряв оригинал, заказал в качестве ножа для вскрытия писем. На первый взгляд, подобное замещение может рассматриваться как снижение: вместо благородного рыцарского атрибута – канцелярский аксессуар. Однако если учесть важную для поэтики романов Майринка идею сакрального приобщения к истине через написанное слово (книги, древние манускрипты, свитки, старые записи и письма), нож для *вскрытия* писем, т.е. проникновения к «запечатанному», скрытому знанию, становится маркером пути познания героя.

Финал романа так и не проясняет, который из двух книжалов подлинный – тот, что невидимые адепты ордена вкладывают в руку умершего Джона Ди как символ освобожденного духа, или тот, который Иоганна принимает в подарок на руинах замка Эльзбетштейн от полусумасшедшего садовника. Намеренная путаница лишь подчеркивает двойственную природу меча в поэтике романа, призванного служить как умерщвлению плоти, так и освобождению духа (подобно копьём Лонгина). В

²⁶⁸ Барон фон Йохер вспоминает легенду о Зигфриде, чей меч преломился пополам, и никто, кроме самого Зигфрида не мог «восстановить утраченную целостность» (W.D., 67).

этом отношении убийство Иоганной Асайи наконечником копья, который она считает ножом для вскрытия писем («Brieföffner», Engel, 320), означает и устранение с пути героя искушений плоти, которые представляет собой княгиня, и акт милосердия-правосудия – как важнейших компонентов духовной зрелости, по Майринку, «срабатывающих» только в единстве²⁶⁹.

Колебание Мюллера между Иоганной и Асайей объясняется нерешительностью «неоформленного», «големического» героя, оказавшегося между полярными аспектами женственности – гармоничным, «солнечным» началом Джейн / Иоганны и изменчивым, «лунным» началом Асайи. Герой оказывается заложником двух противоположных аспектов Эроса – любви и ненависти. Как поясняет ему Асайя, «парадоксальная природа Исаис Черной» заключается в том, что «Богиня господствует в царстве иного Эроса, величие и могущество которого неведомы тому, кто не прошел посвящения ненавистью» (Engel, 285). Необходимость «падения» героя в бездну разрушительной страсти объясняется логикой пути познания и становления – истинное вознесение к свету возможно лишь после полного нисхождения в бездну: «Кто жаждет вершины, должен спуститься на самое дно, и только тогда низшее станет высшим» (Engel, 17). Преодолеть же влияние Исаис которая как «лунная» богиня является «повелительницей человеческой крови» (Engel, 380), и вернуться на истинный путь становления возможно, лишь «поднявшись над кровью» (Engel, 380), что можно трактовать и как разрыв бесконечной цепи перерождений родовой души героя, и как освобождение от материальных оков, прорыв в сферу духа.

В романах «Зеленый лик», «Белый доминиканец» и «Вальпургиева ночь» нет героинь-антиподов: конфликт созидательных и разрушительных

²⁶⁹ Возможно, руководствуясь похожими размышлениями, В. Ю. Крюков настойчиво называет в своем переводе романа этот кинжал «мизерикордией» («особый кинжал, которым добивали смертельно раненого противника», (IV, 361)). Однако подобные переводческие дополнения могут ввести лишние коннотации в роман, и без того перегруженный многочисленными аллюзиями и отсылками.

импульсов женской сущности происходит в душе единственной «спутницы» героя.

В «Зеленом лике» уже само имя героини, Ева, скрывает в себе неоднозначную коннотацию. Имя первой женщины акцентирует архаическое начало праматери человеческого рода. «Вышедшая» из мужчины, «отделенная» от него женщина в Библии рассматривается как его «помощница»²⁷⁰, то есть в определенном смысле зависимая от него. Однако сцена грехопадения (Ева сама вкушает запретный плод и подталкивает на это Адама) обнажает конфликт предполагаемой пассивности и фактической активности женщины, что прослеживается и в романе. Функция Евы как «спутницы» Фортуната, помогающей ему пройти по «мосту жизни» (Gr.G., 146), предписывает ей скромность и кротость (подобно Мириам или Джейн), но яростное сопротивление традиционно приписываемой роли («Невероятно стыдно быть женщиной!», Gr.G., 157) обнаруживает в ней решительность и, парадоксальным образом, мужество.

Кроме того, образ Евы в большей степени «заземлен» по сравнению с почти эфемерными возлюбленными из первого и последнего романов писателя. Описание ее внешности в двойном ракурсе: через восприятие Фортуната, ошеломленного ее красотой, и через несобственно-прямую речь героини, – открывает в ней определенную долю «коккетства». Вопреки предположению героя, что красота для нее лишь смущающая обуза (Gr.G., 137), Ева явно старается ему понравиться, параллельно отмечая, что пожилой Сефарди, возможно, тоже в нее влюблен. Это выдает в ней женственность, которую невозможно скрыть, которой тесно в единичном женском образе и которая стремится переступить его границы, что наиболее полно раскрывается в VIII главе, повествующей о странствиях и внутреннем становлении героини.

В сомнамбулическом состоянии она пускается в свою «одиссею» по ночным, беспокойным кварталам города, блуждает по лабиринтам

²⁷⁰ (Быт, 2:18).

Амстердама, подобно Пернату («Голем»), который в моменты душевного смятения теряется в лабиринтах Праги. Преисполненная сознанием своей миссии, она отважно бросается в неизвестность: «Судьба гонит ее вперед, к высшей цели, которую может достичь женщина, (...), мимо радости и счастья, без отдыха и передышки, и пусть это стоит ей тысячу жизней» (Gr.G., 160). Логическое завершение ее пути как вновь родившейся видится автору в смерти, самопожертвовании во имя любви: «Никакая жертва не казалась ей слишком великой, чтобы тут же, ликуя, не принести ее ради него. Женское чутье подсказывало, что высшее предназначение женщины – в самопожертвовании, но по сравнению с величию ее любви это казалось ей чем-то незначительным, бранным и по-детски смешным» (Gr.G., 158). Однако прежде чем умереть, Ева сполна реализует свой женский потенциал – как созидательный, так и разрушительный.

В этой главе основная точка зрения на происходящие события – точка зрения Евы, будто в состоянии гипноза следующей за инфернальным зулусом Узебию, который затем ее убивает. Смысл этой сцены усложняется, когда читателю предоставляется взгляд самого зулуса – неожиданно поэтический внутренний монолог одинокого изгнанника, вокруг которого «чужие белые боги» (Gr.G., 256), тайно пришедшего в церковь Св. Николая проститься с телом Евы. В его своеобразной внутренней исповеди выясняется, что не он околдовал Еву, но она его, что истинной жертвой этого страшного, первобытного преступления был он. Как и Ляпондер в «Големе», он должен был убить девушку, чтобы освободить предвечное женское начало от материальных оков²⁷¹. Это подтверждается символическим жестом зулуса – он обвивает руки покойницы белым ожерельем, «составленным из шейных позвонков задушенных царских наложниц» (Gr.G., 257), в чем, без сомнения, угадывается уже известное по

²⁷¹ «Он нежно погладил руку мертвой девушки, и выражение безграничного отчаяния отразилось на его лице: она и не знала, что ради нее он лишился своего бога!» (Gr.G., 255).

роману «Белый доминиканец» «ожерелье Будды» – как знак освобожденного от плоти духа.

Смерть Евы окончательно выявляет таящуюся в ней хтоническую женственность, связанную с образами древних богинь. На глазах Узибепю над ней вершится суд Осириса, и именно в этой сцене – в церкви, предстающей как топос пограничного, открывающего связь с потусторонним и вечным, – максимально раскрывается образ женщины вне времени, универсальной праматери. Она вбирает в себя все ключевые для романа аллюзии, связанные с ветхозаветной Евой, христианским образом Богородицы, а также древнеегипетской богиней плодородия Исидой, которая, как известно, и послужила прообразом канонического изображения Богоматери с младенцем²⁷². Именно лик Черной Мадонны с младенцем на руках в нише церкви вселяет в Узибепю последний луч надежды на спасение души своей и Евы – «Последняя надежда вспыхнула в нем, когда он заметил фигуру Мадонны в нише: (...) черная богиня должна понимать его язык!» (Gr.G., 256), и должна услышать его молитвы.

В отличие от романа «Ангел Западного окна», где образ Исиды ассоциируется в первую очередь с разрушительным потенциалом женственности, в «Зеленом лике» этот образ служит раскрытию проблемы двойственности женской души – как искусительницы и как матери. Соотнесенность образа Евы с архаической Богиней-матерью Исидой особенно отчетливо проявляется в конце романа, когда она как призрак приходит к обезумевшему от горя Фортунату. Если Исида, собрав разрубленное на части тело Осириса, зачала от него сына Гора, то Ева становится матерью после собственной смерти. Второй раз она является возлюбленному уже в облике древнеегипетской богини с ребенком на руках: «Он рассеянно смотрел на лик богини, – и медленно, медленно рождалось в нем какое-то воспоминание: Ева! Это была Ева, а не статуя египетской

²⁷² См.: Редер Д. Г. Исида // Мифы народов мира. Энциклопедия. Электронное издание. Москва, 2008. С.468.

богини, – мать всего сущего! (...) Разве Ева не сказала, что будет матерью, когда снова явится к нему?» (Gr.G., 289). Этот появляющийся уже по ту сторону младенец оказывается чистой, вознесенной инкарнацией души героя, что позволяет рассматривать путь женщины, параллельный пути героя от Адама к Христу, – как восхождение от Евы к Марии, Богородице.

Разрушительный потенциал возлюбленной в «Белом доминиканце» прочитывается в ее имени, Офелия, которое окружено шекспировскими аллюзиями (мотивы безумия, воды) и пронизано рецепцией нового века, отличающегося особым акцентированием женского начала, «феминизацией» духа искусства.

Архетипический образ Офелии, по наблюдению Г. Башляра, соотносится с «беспредельными грёзами о смерти», с ультимативной, безвозвратной формой перехода в загробный мир, который предлагает смерть от воды²⁷³. Гибель Офелии в романе Майринка подразумевает освобождение женского начала, необходимого для становления героя, через возврат к женской первостихии – воде.

Линия героини разбита в романе на три части, что отчетливо иллюстрируют названия трех глав «*Ophelia*» (в русском переводе В. Ю. Крюкова, очевидно, для удобства, добавлен порядковый номер: «Офелия I», «Офелия II», Офелия III»), отражающих постепенное, намеренно поэтапное раскрытие образа.

Впервые Христофор слышит о ней от ее отца (оказывающегося впоследствии не родным), слабоумного гробовщика Мутшелькнауса: чем «высокопарнее» и наивнее он рассказывает историю жизни дочери, тем отчетливее проступают контуры по сути пошлой истории ее рождения и печальной истории их семьи²⁷⁴. Образ отца Офелии оказывается крайне

²⁷³ Башляр Г. Вода и грёзы. Опыт о воображении материи. М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998. С.110.

²⁷⁴ Читателю становится понятно, что Офелия – дочь бывшей актрисы дешевых притонов, «мраморной нимфы» Аглаи и мошенника Париса, которые на протяжении многих лет жестоко обманывают и используют несчастного старика.

важным для формирования образа героини по шекспировской модели. Отец-гробовщик, рассказывающий о дочери *до* ее фактического появления в романе и предвосхищающий трагический исход ее истории, «вбирает» в себя образы могильщиков из трагедии Шекспира, рассуждающих о судьбе девушки уже *после* ее гибели. Майринк усиливает эффект нагнетания, акцентируя водную метафорику в фамилии гробовщика, *Mutschelknaus*, в которой можно увидеть искаженную форму слова *Muscheln* (по-нем. «ракушка», «моллюск»), если учесть логику построения его образа: будучи стариком с сознанием ребенка, он говорит несколько косноязычно и по-детски искажает слова²⁷⁵. При этом юродивость образа снимает возможные макабрические коннотации и позволяет рассматривать его как духовно чистое сознание, неподвластное демоническим играм (после смерти Офелии гробовщик принимает участие в сомнительных спиритических опытах, но исключительно для того, чтобы возрадоваться переходу дочери в лучший мир).

В главе «Офелия I» показана первая непосредственная встреча Христофора с девушкой, которая также представлена в шекспировском контексте: герой сначала слышит, и лишь затем видит Офелию во время ее репетиции сцены из «Гамлета» (когда принц отвергает Офелию, имплицитно предрекая ее гибель).

Глава «Офелия II», в которой оформляется взаимное чувство героев, посвящена их ночному свиданию, во время которого они дрейфуют вниз по течению реки, то есть максимально приближаются к стихии, сулящей освобождение. В этой сцене образ Офелии раскрывается как образ возлюбленной, готовой во имя будущей любви пожертвовать своей жизнью. Материнский характер нежности героини прослеживается в ее отношении к Христофору – она старше его и ласкового называет «мой мальчик»: «Когда-нибудь нам придется расстаться, мой мальчик! И этот час все ближе. (...) Пообещай мне, что когда я умру, ты похоронишь меня под нашей скамейкой

²⁷⁵ Например, «traumaturgische Talent» (W.D., 42).

в саду» (W.D., 122, 124). Помимо характерной для его поэтики символической «установки» на гармонию после смерти, Майринк предлагает также более «приземленное» объяснение готовности героини расстаться с жизнью: смерть становится единственной возможностью для Офелии уйти с предназначенного ей пути актрисы. Если глава «Офелия I» подает героиню всецело в шекспировском контексте, то на этом, втором этапе, ее образ дополняется очевидными аллюзиями, связанными с образом Сибилы Вэйн из романа О. Уайльда «Портрет Дориана Грея». Авторская вариация этой темы предполагает размышления о соотношении искусства и жизни: «Мне противна одна только мысль – изображать восторг или душевные терзания перед толпой. Мерзко и постыдно лицемерить, делать вид, что ты на самом деле переживаешь эти чувства, с тем, чтобы через минуту сбросить эту маску и услышать в ответ овации. И так каждый вечер, в один и тот же час, – мне кажется, это – проституция души» (W.D., 126)²⁷⁶. Связь Офелии с Сибиллой подкрепляется образом ее матери, госпожи Аглаи, бывшей «мраморной нимфы» сомнительных театров. Подобно миссис Вэйн, матери Сибилы, она абсолютно лишена материнской нежности, и все ее эмоциональные проявления по отношению к дочери оказываются лишь актерством, «театральными жестами, которые у актеров часто становятся как бы "второй натурой"»²⁷⁷.

Третий и завершающий этап раскрытия образа Офелии предсказуемо переступает границы единичного образа, а потому не нуждается в непосредственном присутствии героини: образ мыслится уже в архетипических категориях. В этой главе голос героини слышен только в ее предсмертном письме, которое получает оправившийся после тяжелой

²⁷⁶ Р. Райтер видит в этом монологе Офелии «удар в спину актерской профессии» и связывает с детскими проблемами Майринка в его отношениях с матерью, Марией Майер, известной актрисой (Reiter R. Op.cit. S.105).

²⁷⁷ Уайльд О. Портрет Дориана Грея // Собрание сочинений: в 3-х т. Т.1. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2003. С. 85.

болезни Христофор. Погибая «в высшей степени женственной смертью»²⁷⁸, Офелия внимает «трагическому зову воды» и «растворяется» в «стихии юной и прекрасной смерти»²⁷⁹: «Как верно то, что существует провидение, так и верно то, что есть где-то Страна вечной молодости. (...) Там мы снова встретимся с тобой, чтобы больше никогда не расставаться, там мы будем оба юными, и время станет для нас вечным настоящим» (W.D., 176). Кроме того, именно в этой главе Христофор узнает, что имя его утонувшей матери – тоже Офелия. Так образ женщины в романе «замыкается»: Офелия как возлюбленная и как мать через самоубийство, то есть через направление разрушительного импульса вовнутрь, окончательно раскрывает потенциал женственности, необходимый для спасения героя.

Если образы Евы и Офелии, реализующие как созидательное, так и разрушительное начало женской сущности, в итоге все же выполняют свою функцию «спутницы» героя и помогают ему в достижении конечной цели, то преобладающий деструктивный потенциал образа Поликсены в «Вальпургиевой ночи» обрекает ее возлюбленного, Оттокара, на гибель. Структурообразующую роль в построении образа героини играет мотив крови, символическое значение которого в сюжете романа невероятно велико и противоречиво: он равнозначно указывает как на смерть, так и на жизнь.

Кровь в романе – это прежде всего знак рока и вечной повторяемости судеб. С одной стороны, Поликсена повторяет облик собственной прабабки: глядя на портрет графини Ламбуа, она будто смотрится в зеркало. С другой стороны, мотив крови как цепи, связующей поколения и души, расширяется до масштабов города, Праги, – призрачного, фантомного города кипящей ненавистью крови, города кровавых восстаний, скрывающего в себе черты первого града, выстроенного Каином, первым убийцей на земле. Богемская Лиза в разговоре с юным Оттокаром, забываясь и отдаваясь пророческому течению мысли, говорит: «Если бы Мольдау не текла так быстро, то по сей

²⁷⁸ Башляр Г. Указ. соч. С.121.

²⁷⁹ Там же. С.122.

день была бы красна от крови. (...) От истоков до Эльбы – где бы ты не поднял с берега камень, под ним всегда маленькие пиявки. Это от того, что раньше вся река была сплошной кровью. И они ждут, потому что знают, что однажды получат новый корм» (W, 49).

Лейтмотив крови становится для образа Поликсены стержнем, к которому сводятся крайности женского начала – любовь и ненависть, материнство и страсть к разрушению. Впервые услышанное ею в монастыре слово «любовь» – как «любовь к распятому на кресте Спасителю, с кровавыми пятнами, кровоточащей раной на груди и каплями крови, стекающими из-под тернового венца», как «любовь к образу святой, чье сердце пронзено семью мечами», через образы «кроваво-алых лампад» (W, 106) – приобретает для нее разрушительное значение, сопряженное с религиозной экзальтацией, одержимостью. Все молитвы сливаются для нее в единый голос крови, в котором смешались благочестие и сладострастие.

При этом для Поликсены, с детства окруженной «дряхлостью тел, мыслей, речей и поступков», «портретами стариков и старух», а потому «с детства испытывающей отвращение ко всему, что даже отдаленно напоминает смерть» (W, 106), кровь становится символом настоящего, приметой пульсирующей жизни: «Все живое и молодое она бессознательно связывала с понятием «кровь». Во всем, что было прекрасно, привлекало ее и пробуждало желание: цветы, играющие звери, бьющее ключом веселье, солнечный свет, молодость, ароматы и мелодичность, – во всем звучало одно-единственное слово, которое ее душа неустанно, беззвучно шептала, словно в беспокойном сне, предшествующем пробуждению: «кровь, кровь...»» (W, 107).

Преисполненная жизни и одержимая кровью, она порождает кровавые видения и у Оттокара. Любое ее появление в романе сопряжено с кровавой метафорикой. Неслышно входя в комнату, когда герой играет графине Заградке на скрипке вольные импровизации, Поликсена вторгается в его фантазии и искажает их, будто обнажая обратную, «темную» сторону его

таланта, – Оттокар вдруг вспоминает ужасающую легенду о ваятеле, из ревности убившем свою возлюбленную, которого в наказание заключили в склепе с ее трупом, «чтобы во искупление греха, он вырубил в камне ее образ» (W, 63). Это видение оказывается будто «перевернутым» отражением истории Перната и Мириам (тоже «ваятеля» и его музы), предрекающим губительную для Оттокара силу любви Поликсены. Романтический образ возлюбленной героя-художника в ее лице трансформируется в инфернальную роковую красавицу, «темную» музу: искусство, на которое она вдохновляет художника, отмечено страстью, кровью и смертью.

В этом раннем романе писателя уже «намечаются» черты будущей Исаис-«пантеры» как «богини кошек»: Поликсену сопровождает по замку стая кошек, не осмеливающихся, тем не менее, переступить порог комнаты, озаренной светом творчества Оттокара. «Кошачье» начало женской сущности, воплощающее коварство и немотивированную жестокость, окончательно раскроется лишь в образе Асайи-Исаис.

В сцене первого появления Поликсены нельзя не отметить отчетливые параллели с романом Ч. Диккенса «Большие надежды». Как пишут исследователи биографии и творчества Майринка (Ф. Смит, П. Черсовски, Ю. В. Каминская), в период с 1904 по 1914 гг. Майринк в силу финансовых причин был вынужден заняться переводами, для чего он выбрал одного из самых своих любимых писателей – Ч. Диккенса²⁸⁰, чей художественный стиль оказал заметное влияние на его собственную творческую манеру, а отдельные образы в несколько трансформированном виде «перекочевали» на страницы его романов. Ю. В. Каминская, к примеру, проводит параллель между образами старьевщика Вассертрума из «Голема» и старьевщика Крука из «Холодного дома»²⁸¹. Этот ряд, на наш взгляд, можно дополнить сопоставлением графини Заградки и ее племянницы Поликсены из «Вальпургиевой ночи» с образной парой из романа Диккенса «Большие

²⁸⁰ Smit F. Op.cit. S.96.

²⁸¹ См.: Каминская Ю. В. Романы Г. Майринка 1910-х гг. С.84.

надежды»: мисс Хэвишем – Эстелла. В «сумрачном дворце» графини, окруженном легендами о несметном кладе и призраках, в «неуютной комнате» с «мутными оконными стеклами», где все было «обернуто серыми чехлами», «защитой от мух» (W, 57), угадываются очертания дома с остановившимся временем мисс Хэвишем – эксцентричной пожилой леди в истлевшем от времени подвенечном наряде, воспитывающей красивую и самоуверенную Эстеллу холодной красавицей, призванной разбивать мужские сердца²⁸².

Повторяющая надменность Эстеллы, Поликсена при этом отнюдь не холодна в своем отношении к Оттокару, страстность ее натуры подогревается мятежностью «кипящей крови» Праги и эпохи. Ее любовь-одержимость вспыхивает в подготовленной кровожадной страстью душе при первой же их случайной встрече, о которой вспоминает Оттокар, дожидаясь их тайного свидания. Роковая встреча в готическом соборе, олицетворяющем, по словам О. В. Матвиенко, «деспотическую власть прошлого, окаменелость Градчины»²⁸³, напоминает аналогичный эпизод встречи Перната и Ангелины в «Големе». В этом случае собор также становится фоном для заключения отнюдь не священных уз, где холод камня «схлестывается» с огнем крови: «И дикая, противоестественная страсть охватила их в соборе, в присутствии золотых статуй святых, – словно дьявольский вихрь, порожденный призрачным дыханием внезапно пробужденных предков, страсти которых столетиями скрывали их портреты. Будто произошло сатанинское чудо – девушка, которая входила в собор чистой и непорочной, выходила из него уже духовным отражением своей прабабки, носившей то же самое имя, Поликсена» (W, 74).

Не случайным представляется и выбор имени роковой возлюбленной героя. Этимологически оно скрывает в себе два греческих корня: *Πολυ*, что

²⁸² Диккенс Ч. Собрание сочинений: В 20 т. Т. 17: Большие надежды: Роман / Пер. с англ. М. Лорие. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2000. С.63.

²⁸³ Матвиенко О. В. Градчаны и Прага. С. 76.

переводится как «очень», «много», и *ζένη*, женская форма *ζένος* – «чужой», «незнакомый», – что позволяет перевести имя героини как «во многом чуждая», «всем чуждая». Это как нельзя лучше соответствует ее выламывающемуся из социальных и гендерных схем характеру: благородная наследница древнего рода, разделяющая обеденный стол с чернью, молодая девушка, не страшась одиноких ночных прогулок. Помимо этого, как подчеркивает О. В. Матвиенко, «за героиней тянется особый шлейф ассоциаций, связанных с ее языческим именем»²⁸⁴ – именем троянской царевны Поликсены, в которую страстно влюбился Ахилл, но был коварно убит во время переговоров о свадьбе. Майринк словно зеркально переворачивает образ мифологической предшественницы героини: если в мифе, согласно посмертному велению Ахилла, Поликсена была принесена в жертву на его могиле, то в «Вальпургиевой ночи» она сама требует жертв. Из воплощения кроткой, покорной женственности Поликсены у Майринка превращается в амазонку, жаждущую крови, под стать Пентесилее Клейста.

Роковая страсть, связывающая героев в соборе, отмечена кровью²⁸⁵, венчается кровью²⁸⁶ и искупается кровью – смертью Оттокара. При этом в конце романа объединяющий их «голос крови» внезапно получает дополнительное толкование: они – кровные родственники, оба из рода Борживоев. Это означает, что их союз как завершение пути становления героя знаменует необратимый крах, поскольку кровосмешение означает тупик в естественной линии развития рода²⁸⁷.

Финал романа, открывающий истину о главных героях, обнаруживает явные мифологические аллюзии. На протяжении всего романа Майринк подспудно вводит короткие, отрывочные намеки, которые в момент развязки

²⁸⁴ Там же. С.80.

²⁸⁵ «Повинуясь магическому влечению страсти, они находили друг друга инстинктивно, как бессловесные звери в период течки, которым не нужно заранее уславливаться, потому что они понимают голос крови» (W, 74).

²⁸⁶ «Священник, который должен их обвенчать. (...) Его убьют, как только он закончит обряд» (W, 198, 199).

²⁸⁷ Мотив инцеста был заявлен Майринком еще в рассказе «Майстер Леонгард», вышедшем в сборнике «Летучие мыши» (1916 г.) за год до публикации романа.

связываются в единый мифологический план. В Оттокаре, готовом убить свою едва обретенную мать, Заградку, просматриваются черты Ореста, поднявшего руку на Клитемнестру. Сравнению Заградки и вероломной жены Агамемнона способствует внезапно подтверждающаяся городская легенда о спрятанном в подвале ее замка теле убитого мужа: графиню выдают внезапно появившиеся из земли над раскопанным мертвым телом тучи мух (которых она так боялась всю жизнь). Вполне возможно, что мухи в романе мыслятся как признак «гниения» века, однако, учитывая явное следование логике мифа об Оресте, в них проступают черты Эриний, хтонических богинь мести, разгневанных преступлением против крови²⁸⁸. При этом Майринк зеркально «переворачивает» акценты мифа: мухи преследуют не Оттокара-Ореста, посягнувшего на жизнь матери, но Заградку-Клитемнестру, убивающую в итоге не только мужа, но и сына.

Зеркально «перевернутая» развязка истории героя, нашедшего в итоге мать, семью, имя, трансформирует и образ Поликсены, которая в мифологическом аллюзивном плане оказывается Электрой, сестрой Ореста. Страсть возлюбленной вдруг оборачивается сестринской заботой и участием. Это закрепляется в тексте резким изменением стиля ее внутреннего монолога: вместо страстных, пламенных речей, насыщенных кровавыми метафорами – короткие, порой неоконченные обрывки мыслей; вместо одержимости Оттокаром, желания видеть его в кровавом триумфе увенчанным королевской короной («Оттокар должен быть коронован, как он пожелал этого ради любви ко мне», W, 195) – обеспокоенность состоянием его души («Он ничего не видит и не слышит. Как во сне. Дай Бог, чтобы его настигла скорая смерть – прежде чем наступит пробуждение!», W, 202).

²⁸⁸ Интересно отметить, что в пьесе Ж.-П. Сартра «Мухи» (1943), как известно, Эринии также представлены в виде мух. Мы не располагаем сведениями и поэтому не утверждаем, что Ж.-П. Сартр был знаком с романом Майринка, вышедшем в 1917 г., – подобное совпадение скорее относится к проблеме архетипов как заложенных в коллективном бессознательном культуры первичных образов.

При этом, совмещая в себе как разрушительные, так и созидательные силы, она успевает осознать себя и как мать, хотя реализация ее материнского начала искажается в «пляске смерти», захлестнувшей Прагу в «вальпургиеву ночь». Свое материнство в предчувствии скорой гибели Оттокара она воспринимает как залог не его, а своего бессмертия: «Она приняла его кровь и станет матерью. Она знала, что этим он делает ее бессмертной, (...) что из тленного прорастет нечто нетленное: вечная жизнь, которую один рождает в другом» (W, 197). Ребенок, зачатый в пылающем ненавистью кровавом восстании, становится зеркальным «перевертышем» канонического образа непорочного младенца – зерном зла, а Поликсена оборачивается профанированным образом Богоматери: «Мертвая, несущая под сердцем змею вместо ребенка» (W, 199). Самая последняя реплика героини у ворот монастыря: «Хочу, чтобы там внутри висел мой портрет» (W, 207), подразумевает смещение традиционной христианской парадигмы любви как всепрощения и замещение иконы Богоматери образом архаической Богини-матери, проповедующей культ любви-ненависти, любви-смерти²⁸⁹.

Параллельно раскрытию образной пары Оттокар – Поликсена представлена история любви другой ипостаси «разорванного» героя, Флугбайля, и Богемской Лизы, некогда известной куртизанки, а теперь состарившейся, «закутанной в лохмотья» женщины, черты которой «несмотря на ужасные опустошения, причиненные горем и нищетой, все еще хранили следы прежней необычайной красоты» (W, 23). В романе, где проведена «незримая граница между Верхним и Нижним Городом» и обитатели отчетливо разделены на «немцев» и «славян»²⁹⁰, фигура Лизы

²⁸⁹ Несколько вводящий в заблуждение перевод ее последних слов «Dort drin, will ich, daß mein Bild hängt» в русском издании как «Хочу висеть там, внутри» (III, 183) дает возможность ложной интерпретации финала романа как потенциального самоубийства Поликсены. Ее путь, по логике романа, должен закончиться не смертью, а напротив – утверждением роковой необратимости возрождения, бесконечного повторения крови, замкнутой на самой себе.

²⁹⁰ Матвиенко О. В. Градчаны и Прага. С.74.

отличается известной степенью «пограничности»: будучи родом из низов, она всю свою бурную жизнь проводит в высшем свете. Автор подчеркивает аристократизм ее манер, «уверенность в движениях», «спокойный, почти ироничный взгляд» (W, 23), а также чистый немецкий язык, поразивший графиню Заградку (W, 23).

Подобно тому, как на разных витках истории поколений взаимоотражаются судьбы Оттокара и Флугбайля, линии их «спутниц» представлены так же зеркально: «И Лиза, и Поликсена – носительницы идеи свободной, не скованной условностями, «незаконной» любви»²⁹¹. Однако если Поликсена ведет своего возлюбленного к неизбежной гибели, то фигуру Лизы нельзя столь же однозначно охарактеризовать как роковое и необратимое «заблуждение» Флугбайля. Воспоминания лейб-медика о своей любви в нескольких штрихах обрисовывают его характер: когда-то давно он отказался принять любовь и жертву Лизы, испугавшись мезальянса. Страх и сомнения Флугбайля увлекли его на ложный путь и привели его в тупик. Но спустя много лет автор вновь сводит их пути, что можно рассматривать как определенную надежду на спасение через раскаяние. О. В. Матвиенко отмечает: «Символично, что скрытая в душе героини возможность возрождения, надежда на новую жизнь, контрастирующие с ее репутацией «падшей женщины», отражены в адресе: местом жительства Богемской Лизы поначалу называют Мертвый переулок (*Totengasse*), где «все скверные девки живут», впоследствии оно оказывается Новым светом (миром) (*Neue Welt*)»²⁹².

Не испугавшись кровавых погромов и жестокой расправы взбунтовавшейся Праги, она приходит к Флугбайлю, «застывшему» в комической позе трагической беспомощности посреди горы чемоданов в поисках пропавших брюк, и пробуждает в нем потенциально заложенную «крылатость» его «пингвиньей» души. Представляя собой «агиографический

²⁹¹ Там же. С.80.

²⁹² Там же. С.81.

персонаж вроде раскаявшейся блудницы Марии Египетской»²⁹³, именно пожилая Лиза реализует в этом романе важную для поэтологической системы Майринка идею жертвенной любви²⁹⁴. Принимая в итоге ее любовь как «второй шанс» на спасение души, Флугбайль обретает ориентир своего пути («Прямо. Прямо. Все время прямо», W, 191) и ясно, без страха, видит перед собой цель. Взойдя на железнодорожное полотно, которое как примета времени некогда устрашало его, Флугбайль продолжает идти прямо, будто восходя «по бесконечной, горизонтально лежащей лестнице» (W, 192) туда, где сливаются рельсы («Там, где они пересекаются, – Вечность (...). В этой точке происходит преобразование!», W, 192). Шум приближающегося поезда он принимает за шум «невидимых гигантских крыл»: «Это мои собственные, – пробормотал императорский лейб-медик, – теперь я смогу взлететь» (W, 192).

Флугбайль, как и Оттокар, в отличие от героев других романов Майринка, переходящих в иное просветленное состояние, погибает, но его смерть, а также образ горизонтальной (железнодорожное полотно), а не вертикальной лестницы, позволяют говорить если не о приближении, то, по крайней мере, об устремленности «субъекта» к конечной цели странствия, которую в дальнейшем будут реализовывать герои последующих романов.

Таким образом, женское начало в его амбивалентности оказывается необходимым звеном на пути становления героя в романах Майринка, что обнаруживает точки соприкосновения, как с традиционной структурой «романа становления», так и с актуальными для начала XX в. философско-психологическими концепциями. Достижение духовной зрелости оказывается возможным через путь от ошибочной, разрушительной страсти к

²⁹³ Там же. С.80.

²⁹⁴ Именно потому, что в итоге она реализует потенциал абсолютной женственности, она по логике развития женских образов в романах Майринка погибает: «На носилках, сколоченных из четырех палок, лежала бездыханная Богемская Лиза. (...) «Говорят, она встала перед южными воротами крепости, защищая их от бунтовщиков; они ее убили»» (W, 190).

спасительной, жертвенной любви. Только испытав и преодолев роковое, губительное искушение, герой может слиться с возлюбленной в «алхимической свадьбе» как с «духовной невестой».

Глава 3. Художественная реальность как воспроизведение духовного мира героя

3.1. Город как «пороговый» топос

Пространство и время, ключевые «конструктивные категории» литературного текста²⁹⁵, «обеспечивающие целостное восприятие художественной действительности и организующие композицию произведения»²⁹⁶, в романах Майринка оказываются важными элементами построения истории становления героя. Подобно тому, как образ героя собирается на протяжении повествования из многочисленных «граней», пространственные и временные «осколки» окружающей его действительности также постепенно соединяются в единую целостную картину мира.

На композиционном уровне это проявляется в рамочной конструкции в тех романах, где повествование ведется от первого лица («Голем», «Белый доминиканец», «Ангел Западного окна»). Это означает, что каждому «осколку» личности героя (рассказчику и тому, о ком он рассказывает) соответствует свой уровень действительности – внешний или внутренний, – по отношению к которому другой мыслится как альтернативная, фантастическая реальность. При этом путь к истине, субъектной полноте, пролегает по тонкой грани, как разделяющей, так и соединяющей эти реальности. Так, к примеру, сновидение в «Големе», греза в «Белом доминиканце» или фантастические видения прошлого на страницах дневника предка в «Ангеле Западного окна» отражают этапы духовного поиска «внешней» ипостаси героя: безымянного сновидца, рассказчика или барона

²⁹⁵ Тамарченко Н. Д. Теоретическая поэтика: Хрестоматия-практикум: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. М.: «Академия», 2004. С. 142.

²⁹⁶ Роднянская И. Б. Художественное время и художественное пространство // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. Институт научн. Информации по общественным наукам РАН. М.: НПК «Интелвак», 2001. Ст. 1174.

Мюллера. При этом «осколки» художественного мира разведены как в пространственной, так и во временной плоскости. В «Големе» реальность рамочного сновидца – это современная Прага, в то время как в его сновидении разворачиваются события почти тридцатилетней давности. В «Белом доминиканце» пригрезившаяся рамочному повествователю (внешнему «осколку» героя) действительность оказывается неизвестным далеким городом. А композиция последнего романа автора «Ангел Западного окна» обнаруживает многоуровневую схему взаимных проекций: реальность австрийского барона Мюллера становится внешней рамкой мира его предка, Джона Ди, с которым он соприкасается через старинные дневники и различные формы медитации; жизнеописание Ди, в свою очередь, обрамляют внутренние многочисленные воспоминания алхимика о прошлом (вводное эссе «Взгляд назад»).

На сюжетном уровне романов «фрагментарность» художественного мира воспроизводится в системе ключевых образов и мотивов. Окружающая героя действительность становится внешним проявлением внутренних изменений, которые происходят с ним на протяжении повествования. Как отмечает Ю. В. Каминская, элементы художественного пространства «оказываются своего рода индикаторами, показателями духовного и душевного состояния героев»²⁹⁷. Человек обнаруживает себя в пространстве, формирующемся по мере его духовного «пробуждения» и освоения этого пространства. Метания, колебания «големического» героя на пути к субъектной полноте отражаются сменой «декораций», акцентирующих его душевные переживания: замкнутые, тесные помещения, где герой чувствует себя изолированным и одиноким (комната Перната в гетто, уединенные дома Фортуната, Христофора, Мюллера), сменяются открытой перспективой уходящих вдаль улиц и переулков; каменные, безжизненные лабиринты городов – фантастическими пейзажами окрестностей.

²⁹⁷ Каминская Ю. В. Романы Г. Майринка 1910-х гг. С. 82.

Ю. В. Каминская в анализе романа «Голем» отмечает, что одна из специфических функций пространства «заключается в том, что оно становится элементом системы, позволяющей построить художественную реальность на стыке противоположностей, на границе обыденного и мистического, внешнего и внутреннего, живого и мертвого»²⁹⁸. Это представляется справедливым и для всех остальных романов писателя. Все события происходят в точках соприкосновения полярных сфер, на границе или пороге: реального и фантастического, сознательного и бессознательного. Порог как ситуация вызова и выбора, как «место дистанции и пустоты», как точка, по словам Н. Т. Рымаря, «в которой задерживаются перед совершением решающего шага»²⁹⁹, оказывается, таким образом, центральной осью, вокруг которой выстраивается фантасмагорический художественный мир романов Майринка в зависимости от поступков и решений действующих в нем героев.

Пространство, где происходит становление героя, – это прежде всего город. Прага в «Големе», «Вальпургиевой ночи», «Ангеле Западного окна», Амстердам в «Зеленом лике» или безымянный городок в «Белом доминиканце» представлены как «пороговые» топосы (или пограничные³⁰⁰), вбирающие в себя главные для истории героя антиномии: реальность – мнимость, верх – низ, открытость – закрытость, материальное – духовное, одиночество – толпа, – между которыми пролегает его путь как «големического», постоянно колеблющегося субъекта.

Выстраиваемый на диалектическом единстве противоположностей, образ города в поэтике романов Майринка становится по сути моделью Вселенной. Конструируя художественную реальность, автор использует эсхатологические и космогонические образы разных мифологий и религий,

²⁹⁸ Там же. С. 91.

²⁹⁹ Рымарь Н. Т. Порог и язык порога // Поэтика рамы и порога: функциональные формы и границы в художественных языках [Граница и опыт границы в художественном языке. Вып. 4]. Самара: «Самарский ун.», 2006. С. 110.

³⁰⁰ Название города Праги (*Praha*), как известно, происходит от чешского слова «порог» (*prah*).

создавая на их основе собственный миф о начале и конце. В ограниченном пространстве его романов восточные аллюзии сходятся с западными, архаические образы катастроф, «отделяющие мифическое время от настоящего»³⁰¹, смешиваются с воплощенными пророчествами будущего конца света, после которого «времени больше не будет» (Откр. 10:6). При этом эклектичный синтез религиозных парадигм, намеренное утрирование и нагромождение мифологических образов может расцениваться как художественное выражение того хаоса, в котором предстает окружающая героя действительность и из которого должна родиться новая гармония.

В «Големе», помимо аллюзий из книги Откровения Св. Иоанна Богослова, встречаются мотивы воздаяния за грехи из Книги Бытия, а также образы хтонических времен. К примеру, Розина – как персонификация Вавилонской блудницы, рыжий цвет волос которой намекает на выжигающий ее изнутри огонь страсти и порока, – изображается на фоне ветхозаветных катастроф: ливень («der Platzregen», G, 26) становится олицетворением приближающегося потопа, чахотка и жар Харузека («Er ist schwindsüchtig, und die Fieber des Todes kreisen in seinem Hirn»³⁰², G, 36) – наказанием за отступление от заповедей. При этом в окружающей героев сумрачной атмосфере гетто угадываются хтонические аллюзии: дома как спящие титаны – истинные, тайные хозяева улиц («die heimlichen, eigentlichen Herren der Gasse», G, 27), чье пробуждение в предрассветную пору сопровождается легкой, таинственной дрожью стен («im frühesten Morgengrauen (...) fährt da ein schwaches Beben durch ihre Mauern, das sich nicht erklären läßt», G, 27), или зооморфные образы обитателей гетто как

³⁰¹ Эсхатологические мифы // Мифы народов мира. Энциклопедия. Электронное издание. – Москва, 2008. С. 1126.

³⁰² Ср.: «и если презрите Мои постановления, и если душа ваша возгнушается Моими законами, так что вы не будете исполнять всех заповедей Моих, нарушив завет Мой, — то и Я поступлю с вами так: пошлю на вас ужас, *чахлость* и *горячку*, от которых истомятся глаза и измучится душа, и будете сеять семена ваши напрасно, и враги ваши съедят их» (Лев. 26:15-16)

существ, порожденных отнюдь не материнским лоном («wie Wesen – nicht von Müttern geboren», G, 27).

В «Вальпургиевой ночи» на фоне языческих аллюзий, связанных с мотивом бесовства (на что указывает само название романа), в организации персонажей прослеживаются отголоски древнегреческой идеи рока (образный треугольник Оттокар – Заградка – Поликсена). В то же время изображение общего плана города в разгар мировой войны и на грани революционных событий обнаруживает явные апокалиптические черты: воды Мольдау, побагровевшие от крови³⁰³, брат, предавший брата (барон Эльзенвангер и его брат Богумил), дети, восставшие против родителей³⁰⁴ (Оттокар и Заградка), Оттокар на чучеле коня Валленштейна с красной попоной – как второй всадник Апокалипсиса на красном коне, олицетворяющий войну.

Аналогичным образом в «Зеленом лике» ветхозаветный образный ряд постепенно замещается апокалиптическими аллюзиями. В самом начале романа в Амстердаме проступают черты Вавилона, где посреди волн духовного потопа («alles hinweggespült von den Wellen einer geistigen Sintflut», Gr.G., 42) в каждом переполненном беженцами переулке возводится своя Вавилонская башня: «все старые отели были заполнены до последней комнаты, и каждый день появлялись новые; языковой путаницы не избежали даже респектабельные кварталы» (Gr.G., 21-22), «выше, на вторых и третьих этажах (...), то там, то здесь приглушенные оклики на всех языках мира и при этом всегда предельно ясные» (Gr.G., 47). К концу же романа появляются образы, отсылающие к Откровению Св. Иоанна Богослова: «черный, вытянутый треугольник со стремительной скоростью приближался с Юга,

³⁰³ «Слова старухи о том, что воды Мольдау скоро снова станут алыми от крови, все еще звучали в его ушах» (W, 54). Ср.: «Второй Ангел вострубил, и как бы большая гора, пылающая огнем, низверглась в море; и третья часть моря сделалась кровью» (Откр. 8:8).

³⁰⁴ Ср.: «Предаст же брат брата на смерть, и отец — детей; и восстанут дети на родителей и умертвят их» (Мк. 13:12).

затмив солнце и на мгновение погрузив окрестности во тьму (...): это была саранча»³⁰⁵ (Gr.G., 271).

При этом в плотный аллюзивный ряд, связанный с образами конца света, Майринк органично «вплетает» космогонические мотивы, предвещающие рождение нового порядка, которые, однако, носят явно иронический характер. Намеренное заземление сакрального выявляет банальность действительности, из которой герою в конечном счете предназначено вырваться. Это напоминает о глубинной связи писателя-модерниста с романтической традицией, резко противопоставляющей миру филистерства (который у Майринка предстает серой хаотической массой) исключительного героя – единственного, кто способен разглядеть истину.

В начале романа «Зеленый лик» описание символической гибели мира в войне обнаруживает прямые цитаты из Книги Бытия: «Und die Erde war wüst und leer, und es war finster auf der Tiefe»³⁰⁶ (Gr.G., 21), что на первый взгляд как бы намекает на освобождающееся после очередной катастрофы мировое пространство, готовое для нового заполнения жизнью. Однако замена Духа Божьего («der Geist Gottes») духом коммивояжеров («der Geist der Handlungsreisenden»), который «уже не носился, как встарь, над водою» (Gr.G., 21), снижает космогонический пафос, приравнивая организующую силу современного мира, потерпевшего крах, к продажному духу коммерции. Аналогичным образом функционируют в тексте романа и образы трех парок, или мойр, с которыми Фортунат сидит за одним столиком в ресторане. Три богини судьбы (как чего-то принципиально неуловимого, запредельного, непознаваемого) изображены подчеркнуто материально, плотно, и сокровенное таинство плетения нити новой жизни превращается в

³⁰⁵ Ср.: «Пятый Ангел вострубил, и я увидел звезду, падшую с неба на землю, и дан был ей ключ от кладязя бездны. Она отворила кладязь бездны, и вышел дым из кладязя, как дым из большой печи; и помрачилось солнце и воздух от дыма из кладязя. И из дыма вышла саранча на землю, и дана была ей власть, какую имеют земные скорпионы» (Откр. 9:1-3).

³⁰⁶ Ср.: «Und die Erde war wüst und leer, und es war finster auf der Tiefe; und der Geist Gottes schwebte auf dem Wasser» – «Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою» (Быт. 1:2).

филистерскую картину: «Три дородные зрелые женщины за столиком (...) прилежно вязали чулки, (...) олицетворяя собой островок домашнего уюта» (Gr.G., 48). Четвертая женщина в этой компании, которую герой сначала принимает за мать с овдовевшими дочерьми, оказывается «богиней ночи», (Никтой, матерью мойр, – если продолжить мифологические аллюзии), в самом пошлом, приземленном смысле: хозяйкой публичного дома.

В романе «Белый доминиканец» духовное «пробуждение» Христофора происходит в камерке гробовщика Мутшелькнауса («пороговом» топосе между жизнью и смертью). В описании этой маленькой комнаты, где «зарождается» новая, духовная жизнь мальчика, угадываются евангелические образы, представленные, однако, в сниженном модусе. Вместо вола и осла, традиционных фигур вертепной композиции, изображающей хлев, в котором родился Иисус, – спящие на токарном станке курицы и шуршащие в открытом гробу кролики как вечно плодящиеся животные. Стрелы, пронзающие деревянную фигуру Св. Себастьяна, превращены в удобные насесты для петухов, как бы обесценивая тем самым предание о мученической смерти святого за веру. Имя гробовщика Адонис с одной стороны, обнажает важные для поэтики писателя точки соприкосновения языческих и христианских образов: в известном исследовании «Золотая ветвь» Дж. Фрезер показывает, что «пасхальные торжества, которыми отмечаются смерть и воскресение Христа, наложились на праздник, посвященный Адонису, который отмечался в Сирии в то же время года»³⁰⁷. С другой стороны, это имя указывает на общеевропейский кризис мужской идентичности в культуре начала XX в.: как отмечает А. А. Тахо-Годи, «в мифе об Адонисе отразились древние матриархальные и хтонические черты поклонения великому женскому божеству плодородия и зависимому от него гораздо более слабому и даже смертному, возрождавшемуся лишь на время,

³⁰⁷ Фрезер Дж. Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии: В 2 т. Т. 1: Гл. I-XXXIX / Пер. с англ. М. К. Рыклина. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2001. 459.

мужскому корреляту»³⁰⁸. В «Белом доминиканце» это выражается в трагикомической беспомощности пожилого гробовщика перед его надменной, властной женой Аглаей. При этом возможные «миротворческие» коннотации, связанные с именем младшей хариты (или грации) как богини радости и благодати, «заземляются» родом деятельности этой отнюдь не «озаренной» изнутри³⁰⁹ героини: в молодости она была танцовщицей сомнительных заведений.

Снятие сакральности (не только в христианской, но и в любой другой использованной автором религиозной парадигме) придает изображаемому миру «карнавальные» черты. По словам М. М. Бахтина, карнавальная культура как «совершенно иной, подчеркнуто неофициальный, внецерковный и внегосударственный аспект мира», являющийся не просто «художественной театрально-зрелищной формой, а как бы реальной (но временной) формой самой жизни, которую не просто разыгрывали, а которой жили»³¹⁰, предполагает снижение, подчеркнутое обращение к телесному, плоти, переворачивание оппозиций «верх – низ», «жизнь – смерть», «мужское – женское», «добро – зло». Так в «Големе» приятели Перната рассказывают о восковых фигурках раскаявшегося маньяка Бабинского, которые стали популярным сувениром среди семей его жертв: подобно статуэткам святых, они хранились под стеклянными колпаками. В «Белом доминиканце» гробовщик после смерти дочери Офелии превращается в странствующего по селениям пророка, исцеляющего наложением рук. Притом все его «боговдохновенные» действия представлены в тексте как травестия библейских образов и мотивов: подобно Иисусу, он оживляет мертвого калеку («Встань и ходи!»³¹¹, W.D., 250), но уже в следующую минуту спасенный снова погибает – под копытами лошади, испугавшейся

³⁰⁸ Тахо-Годи А. А. Адонис // Мифы нар.мира. С. 39.

³⁰⁹ Как известно, Аглая в переводе с гр. «ясная», «сияющая».

³¹⁰ Бахтин М. М. Творчество Ф. Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1990. С. 10, 12.

³¹¹ Ср.: (Мф. 9:5), (Лк. 5:23).

громогласного ликования толпы. Точно так же паломничество к статуе Пречистой Девы оборачивается животным возбуждением толпы, жаждущей не священнодействия, но балаганной мистерии: пение молитв заглушается звоном монет в жестяных кружках для пожертвований, в то время как на «сцене» у изваяния корчится в исступлении пророк-гробовщик.

Мотив карнавала становится особенно важным для создания образа беснующегося городского мира в «Зеленом лике». Это касается не только площадных и рыночных представлений (на летнюю ярмарку в самом опасном амстердамском квартале приезжает цирк и аттракционы со всех концов света), – дух карнавала проникает и во внутреннюю жизнь героев. Так на фоне народных гуляний в тесной камерке сапожника Клинкербока разворачиваются балаганные сатурналии. Общество, собравшееся вокруг впадающего в религиозный экстаз сапожника, внемлет его пророческим речам, составленным из обрывков текстов Священного Писания, и устраивает эклектичную мистерию, дополняя христианские обряды разнообразными языческими ритуалами. Как того требует карнавальная эстетика, участники носят определенные маски – в романе ими становятся «духовные имена» членов этой общины: Клинкербок нарекается Авраомом³¹², бывшая проститутка Мари Фаац – Магдалиной, энтомолог Сваммердам – царем Соломоном, болезненный юноша – Иезекилем, госпожа де Буриньон – Габриэлой, женской ипостасью архангела, «собирающей рассеянные по миру души заблудших» и «возвращающей их в рай» (Gr.G., 77). Похожая роль в этой общине отводится и аптекарю Айлоттеру, который получает имя Симона, «носителя креста» («Simon der Kreuzträger», Gr.G., 76), что отсылает к образу апостола Петра – прежде рыболова Симона, который последовав за Иисусом, стал «ловцом человеков» (Мф. 4:19). По сути разворачивающаяся в доме сапожника мистерия, где духовным центром является Клинкербок-

³¹² Напомним, что, по сюжету романа, нарушенное числовое значение ключевых для этой мистерии имен (Аврам вместо Авраама, Исак вместо Исаака) становится катализатором трагических событий.

Аврам как «праотец», в котором «зародился младенец» (Gr.G, 90), становится карикатурной параллелью той духовной инициации, какая происходит в это время с главным героем романа, Фортунатом. Как и в судьбе Фортуната, здесь есть свой «хранитель порога», предвещающий странствие (де Буриньон-Габриэла) и свои проводники-пророки (Симон / Петр, Иезекииль). Роль мудрого наставника играет Сваммердам-Соломон, возлюбленной – Мари Фаац-Магдалина. Стоящие плечом к плечу Соломон с Суламифью (Сваммердам и его сестра) воплощают образ священного брака, Божественного Андрогина, при этом их близкородственная связь отсылает к мотиву инцестных союзов архаических богов-прародителей (Исида и Осирис, Индра и Индрани, Зевс и Гера).

Конец этой травестии, однако, не предвещает духовной трансмутации и рождения новой гармонии. Повторяя путь своего духовного покровителя, сапожник заносит нож над внучкой Каатье, но божья рука не останавливает его, как Авраама; впоследствии он сам оказывается жертвой охваченного безумием зулуса Узибепю. Как замечает после этой трагедии доктор Сефарди: «слабый не должен вступать на путь силы» (Gr.G., 152). Пародийность «священных» ритуалов в каморке сапожника, а также трагизм их финала усиливается за счет карнавального контраста сцены: озарения старика происходят под шум, доносящийся из матросского кабака на первом этаже, где царит разнузданное веселье.

В «балаганном» изображении мира, гибнущего в пороках, особое место в ранних романах занимает образ трактира с увеселительной и подчас криминальной атмосферой, где случаются духовные озарения «пробуждающихся» героев (Перната, Флугбайля, Фортуната). В «Големе» в салоне «Лойзичек» седовласый слепой старец, вобравший в себя черты как ветхозаветного пророка («mit langem, wallenden, weißen Prophetenbart», G, 58), так и гомеровского слепца-сказителя, извлекает из своей арфы скрюченными пальцами отнюдь не гармоническую мелодию священной молитвы или героической баллады, но нестройный набор звуков.

Характерно, что отрывистые слоги хрипло подпевающего старца складываются в песнь о «хомециген борху»³¹³, положенную на мотив бордельной кадрили («als Bordellquadrille», G, 59). Общий фон сцены, – трактир, где уличный сброд пьет, ест и кружится в танцах, таким образом, приобретает очертания средневекового образа пира во время чумы. Эта аллюзия затем снова появится в романах «Зеленый лик» («Он [Фортунат] подумал о старинных гравюрах с изображением средневековых пиров и оргий во время чумы» (Gr.G., 42)) и «Вальпургиева ночь», где в ресторации «Зеленая лягушка» в самый разгар Первой мировой войны толпа молодых гуляк, «по неизвестным причинам не мобилизованных» в армию (W, 85), предается чревоугодию и пьянству. Особый акцент делается на многочисленных мясных блюдах – как «наиболее сытной, плотной, тяжелой пище», по словам О. В. Матвиенко, «сгущенной материальности», предполагающей убийство живого³¹⁴.

В мире романов Майринка, наделенном «маскарадными» чертами, совершается постоянное превращение и истина теряется в пестрой смене масок. Наиболее ярко это выражено в образе кунштюк-салона, куда в самом начале романа «Зеленый лик» Фортунат забредает по чистой случайности. Доступные редкости со всех концов света, ориентированные на сомнительную публику не слишком взыскательного вкуса (порнографические картинки, книги, скрывающие под фальшивыми обложками щекотливые сюжеты), делают из пошловатого салона миниатюрную модель современного мира с его тотальным упадком нравственности. Предчувствуя неизбежную катастрофу, которая, как ветхозаветный потоп, должна очистить землю от грешников, герой невольно проецирует образ лавки фокусника на весь мир, который кажется ему «всего лишь кунштюк-салонem, заваленным бесполезным хламом» (Gr.G., 265).

³¹³ «Благословение, отпускающее грех за недозволенное вкушение дрожжевого хлеба (хомеца) накануне еврейской Пасхи» (I, 103).

³¹⁴ Матвиенко О. В. Градчаны и Прага. С. 75.

Тема духовного упадка развивается затем в эпизоде, когда герой пытается скоротать время после утомительной прогулки в странном развлекательном заведении. В первой половине вечера – это кабаре для мещан, которое затем превращается в ресторан для элитной публики. Под оглушительные такты свадебного марша из «Лоэнгрина» Вагнера со сменой декораций меняются и посетители (на месте трех парок-голландок появляются три русские аристократки с утонченными чертами и изящными манерами), однако суть увеселительного заведения не меняется: на сцене по-прежнему разворачиваются пошловатые представления. «Сила воображения» (о чем возвещает надпись над сценой электрическими лампочками) способна изменить форму, завуалировать пороки, но не способна изменить сущность³¹⁵.

Учитывая особый интерес Майринка к восточной философии, в организации художественного мира его романов без труда можно угадать индуистскую и буддистскую циклические модели Вселенной. Мир гетто, нижнего города Праги, или бедных кварталов Амстердама оказывается визуализацией кали-юги из индуистской космологии³¹⁶ как последнего из четырех мировых периодов, характеризующегося постепенной утратой опор, или «стоп», добродетели, сгущением материального и гибелью духа. Однако, как известно, в индуизме конец является непрямым условием начала, и окончание кали-юги означает не только завершение текущего цикла эпох, но и начало нового, – подобно тому, как в буддизме за «ночью» Брахмы непременно следует новый «день», или Кальпа. Поэтому на фоне образов гибнущего мира в романах писателя происходит зарождение новой жизни, воплощенной в образе «пробудившегося» человека как провозвестника нового «золотого века» истины и чистоты. В мире профанированных

³¹⁵ Мотив «игры воображения» в поэтике романа Майринка мог отчасти повлиять на создание образа магического театра в романе Г. Гессе «Степной волк» (1927). По словам биографов Майринка, Г. Гессе высоко ценил творчество австрийского прозаика (см.: Smit F. Op. cit. S. 187, 189-192) и был, в частности, хорошо знаком с романом «Зеленый лик» (Rezension zu *Das Grüne Gesicht*, in: März, 10. Jg., 1916, Teil 4; см.: Ibid., S. 187).

³¹⁶ См.: Топоров В. Н. Юга // Мифы нар.мира. С. 1131.

ценностей, где духовно мертвая масса людей изображена как скопище теней («Schemen», Gr.G., 266), призраков («lauter Gespenster», Gr.G., 54), масок со скорбной печатью неукорененности («die Anzeichen eines unheilbaren Entwurzeltseins», Gr.G., 42), безжизненных марионеток («Hampelmann», W, 47), только вновь родившийся первый человек способен разорвать цепь сансары, разглядев истину за иллюзией и «декорациями»: «Мои друзья и все те люди, которых я позже встретил в церкви на погребении, стали для меня не более, чем тени, (...); всё вокруг предстало декорацией – красочной, как в сновидении, но лишенной жизни (...). И я понял, что, наконец, переступил порог смерти» (Gr.G., 266).

При этом реальность, выстроенная на пересечении космогонических и эсхатологических мотивов и вмещенная в пространство города, зачастую оказывается мнимой: она может быть порождением сновидения (как, например, в «Големе») или визионерским откровением («Белый доминиканец»), а ее многочисленные детали (фантазмагорические образы домов, улиц) – плодом болезненной грезы души романтического склада.

Так город оказывается точкой схождения фактической и иллюзорной, кажущейся действительности. С одной стороны, герой находится в исторически и географически достоверном пространстве (Пернат, Оттокар, а также существенную часть повествования Джон Ди – в Праге, Фортунат – в Амстердаме), что подтверждается различными «топосами-ориентирами»³¹⁷ (названиями улиц, маршрутами, ключевыми городскими сооружениями). С другой стороны, такая педантичная точность изображения парадоксальным образом усиливает впечатление «призрачности» городского пространства, где «под оболочкой реальности»³¹⁸ скрывается фантастическая параллельная действительность, существующая по своим таинственным законам. Этому

³¹⁷ Картографическую достоверность отмечают в изображении Праги О. В. Матвиенко (Роман-мистерия «Голем». С. 124), А. Е. Бобраков-Тимошкин (Пражский текст» в чешской литературе конца XIX - начала XX веков: дис. канд. филол. наук. М., 2004, С.247).

³¹⁸ Бобраков-Тимошкин А. Е. Указ. соч. С.247.

способствует целый ряд художественных приемов, к которым прибегает автор.

В романах «Голем», «Вальпургиева ночь», «Зеленый лик» реальные топосы (еврейское гетто Йозефов, собор Св. Вита, Тынский храм, Староместская площадь, Далиборка, Олений ров, замковая лестница, Карлов мост в Праге; улицы Йоденбрестраат, Зеедейк, Собор Св. Николая в Амстердаме) представлены сквозь призму обостренного восприятия героя, смятенного состояния его духа. Не всегда ясно, блуждают Пернат и Оттокар по улицам Праги наяву или во сне, с какой-то определенной целью или предаваясь грезам. Реальная география Амстердама теряет свою достоверность в восприятии Фортуната, скитающегося по кварталам города в состоянии крайней тревоги, связанной с пропажей его возлюбленной. В «Белом доминиканце», напротив, – город, который изначально представлен как вымышленный, не существующий, обретает правдоподобные, реальные черты – свою географию, свою логику, свои узнаваемые топосы (дом героя, храм, лавка гробовщика, улицы, рыночная площадь).

В романе «Ангел Западного окна» образ города выстраивается по специфической схеме – на трех повествовательных уровнях. Мюллер в австрийском городе (современный пласт повествования) читает дневники своего предка, Джона Ди, написанные им в Лондоне (пласт прошлого), в которых алхимик на закате своих лет вспоминает давние путешествия по городам материковой Европы и особенно детально – по Праге (самый глубокий пласт повествования). С погружением на каждый последующий уровень этой пространственной перспективы образ города приобретает все более «уплотненные», материальные черты: от неназванного города Мюллера³¹⁹ – через обретающий исторические очертания Лондон, в котором с Джоном Ди происходят всевозможные злоключения, – к максимальной

³¹⁹ По смутным очертаниям он представляет собой абстрактный, собирательный образ австрийского города: «только здесь, в южной Австрии, зеленела последняя ветвь рода» (Engel, 7); близость гор (герои отправляются туда на прогулку на автомобиле); типичные для австрийских городов названия улиц (*Elisabethstraße*) и пронумерованные кварталы.

достоверности Праги, о которой алхимик вспоминает в своей письменной исповеди, озаглавленной «Взгляд назад». При этом изображение не искажается, не затуманивается, как обычно происходит при отдалении перспективы, но наоборот, проявляется четче, как фотография – от «негатива» к «позитиву». Маршруты странствий героев и городские топосы этих трех уровней приобретают все большую картографическую точность: обобщенные топосы некоего Северного вокзала, на который Мюллер приходит встречать школьного друга (Engel, 133), неких руин замка на склонах неких гор в окрестностях города (Engel, 303), сменяются сначала смутной определенностью топосов Лондона (реальный Тауэр, в котором был заключен Ди, и полумифический Эксбриджский лес с хижинкой колдуньи), а затем – архитектурной достоверностью изображения Праги.

Другая важная для раскрытия образа города оппозиция – это оппозиция «отрытого» и «закрытого» пространства, которая, как и в случае с «реальностью – мнимостью», нивелируется по мере того, как восстанавливается целостность картины мира и герой начинает осознавать полноту своей личности. Начинается этот постепенный переход от разделения к слиянию с противопоставления внутренней закрытости города (Праги, Амстердама, Лондона или безымянного городка в «Белом доминиканце») – открытости внешнего мира. Особенно отчетливо это прослеживается в романах «Вальпургиева ночь» и «Ангел Западного окна», где важную роль играет образ крепости (замка, дворца) как отгороженного пространства, по сути, города в городе: в Праге – это Градчаны, резиденция богемской аристократии, так называемый Верхний Город, в Лондоне – это многочисленные резиденции королевы Елизаветы, а также замок Джона Ди Мортлейк в Ричмонде.

С образом крепости как топоса «закрытости» связана разработка так называемого «габсбургского мифа»³²⁰ в романах Майринка. Хотя его имя

³²⁰ Термин «габсбургский миф» был впервые использован итальянским литературоведом К. Магрисом в 1963 г. для обозначения в австрийской литературе «абсолютного

обычно не встречается в ряду писателей, традиционно ассоциирующихся с созданием или разработкой этого «мифа», в поэтике двух романов, написанных с разницей в десять лет («Вальпургиева ночь» непосредственно накануне, а «Ангел Западного окна» уже после крушения империи), прослеживаются характерные мотивы. В первом случае историческое настоящее оказывается словно пропущенным сквозь призму кривого зеркала, гротескно заостряющего черты времени, во втором – отдаленная перспектива придает изображению прошлого империи отчетливые ностальгические ноты.

В художественном пространстве романа «Вальпургиева ночь» границей между прошлым и настоящим становится река Мольдау (Влтава). Бунтарству и дерзости молодого поколения интернационального чешского «сброда» («Gesindel», W, 166) Нижнего Города (студент консерватории Оттокар, лакей Вацлав, русский кучер Сергей, серб Станислав Гавлик, татарин Молла Осман) противопоставлены аморфность и беспомощность угасающей богемской аристократии, ведущей свое «окаменелое» существование в каменных стенах Градчан (барон Эльзенвангер, гофрат Ширндинг, графиня Заградка, лейб-медик Флугбайль). С характерным для раннего творчества сарказмом Майринк выводит фигуры последних представителей богемских династий на фоне интерьеров, символизирующих «застывшее» время и патриархальную власть прошлого: бесчисленные портреты предков, «роскошная мебель времен Марии-Терезии» («die prachtvollen, geschweiften Maria-Theresia-Möbel», W, 9), холодный камин, в

замещения историко-социальной действительности вымышленной, иллюзорной реальностью, преобразующей конкретное общество в живописный, защищенный и упорядоченный сказочный мир» (Magris C. *Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur*. Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2000. S. 22). Тенденция идеализации и мифологизации образа габсбургской династии, ее образа жизни и культуры, намечается, по наблюдению исследователя, еще в XIX в. (в произведениях И. Нестроя, Ф. Грильпарцера, А. Штифтера), однако окончательно оформляется после распада Австро-Венгерской империи в 1918 г.: эссеистика Г. фон Гофмансталя, романы Й. Рота «Марш Радецкого» (1932), Р. Музиля «Человек без свойств» (1931-1932), С. Цвейга «Вчерашний мир» (1942).

который по инерции бросают дрова (W, 10). Заколоченные ставни и плотные портьеры, не пропускающие солнечный свет и цветочные ароматы бурной пражской весны, отражают внутреннюю замкнутость эпохи, страшящейся вторжения извне всего нового, свежего. К этой мысли автор снова вернется и в своем последнем романе: «Ощетинясь бастионами, тяжело нависают Градчаны над городом» (Engel, 233).

Сквозь внешне комические черты обитателей Градчан в «Вальпургиевой ночи» – несуразность фигур, нелепость поведения – проступает внутренний трагизм уходящей культуры, последние хранители которой будто осаждены в своей крепости на вершине пражского холма поднимающимися революционными потоками из Нижнего Города. Таков гофрат фон Ширндинг, отчаянно «заигрывающий» с юностью, ежедневно проводя время с детьми в Хотковых садах, и каждые четыре месяца торжественно хвастающийся своей новой стрижкой, хотя все давно знают, что он носит парик; или барон Эльзенвангер, тридцать лет не спускавшийся в город и при намеке на вторжение в размеренную жизнь Градчан отголосков смуты Нижнего Города в ужасе зарывающийся в обивку кресел, продолжая сжимать между молитвенно сложенных ладоней недоеденную куриную ножку (W, 12).

Власть «застывшего» времени и трагическое признание собственной бесполезности наиболее ярко воплощаются в образе графини Заградки, окруженной в своем дворце мебелью, «как перед торгами, обернутой серыми чехлами» (W, 57), и многочисленными портретами, покрытыми «завесой из газа» (W, 57). Развитие событий романа показывает, что «вуалью» прошлого покрываются и исконные аристократические представления о чести и культуре: близорукая графиня хотя и принимает свесившиеся в бульон пальцы лакейских перчаток за чешские сосиски, но ее чуткий слух по-прежнему с негодованием реагирует на славянские просторечивые обороты в немецком языке.

Фигура нескладного худощавого Флугбайля, в старомодном кружевном жабо напоминающего скорее призрак собственного предка («wie ein schemengleicher Ahnherr», W, 7), представляется карикатурным воплощением образа габсбургской системы, «выстроенной вокруг патерналистской формулы старого Франца-Иосифа»³²¹. В жизни отставного лейб-медика, «выверенной с точностью часового механизма» (W, 27), отражается вера императора в «мудрую и грандиозную статику»³²², что распространялось, по словам культуролога У. Джонстона, и на его окружение, все уровни которого «действовали как звенья системы, вобравшей в себя силу и слабость своего правителя»³²³. Подобно императору с его фанатичной привязанностью к «упорядоченным, даже бюрократизированным формам этикета»³²⁴ и нескрываемой неприязнью ко всем нововведениям, Флугбайль всю жизнь неукоснительно соблюдает гарантирующий его душевное спокойствие порядок – будь то ежегодная поездка в Карлсбад в дрожках, запряженных старой лошадью (подобно императору, лейб-медик не доверял железной дороге), или педантично занесенный в дневник отчет о съеденном гуляше (W, 29).

В образе пожилого лейб-медика, смотрящего в подзорную трубу с пристроенного к его квартире бруствера, отражается тревожное предчувствие неминуемой гибели габсбургской империи, ее раскола на множество частей. Способная зримо охватить все земли обширного отечества, его подзорная труба направлена при этом не на дальние горизонты, но на противоположный берег Мольдау – на Нижний Город. Такое сужение перспективы предрекает скорый распад империи, что в реальности произойдет в 1918 г. Карикатурный эффект при этом снимается за счет трагедий, разыгрывающихся по ту сторону линзы: это и ужасы войны (образ закутанной в лохмотья женщины с мертвым ребенком на руках (W, 32)), и

³²¹ Ле Ридер. Указ. соч. С. 28.

³²² Там же.

³²³ Джонстон У. Австрийский Ренессанс. М.: Моск. школа полит. исслед., 2004. С. 53.

³²⁴ Ле Ридер. Указ. соч. С. 27.

нарастающий бунт «низов» (W, 32). Флугбайль становится свидетелем символической смены декораций времени: он наблюдает, как рабочие выносят из театра полотно с изображением старца, возлежащего на облаке и заботливо обнимающего глобус (W, 33), что прочитывается и как падение империи, некогда владевшей почти всей Европой, и как закат всего «вчерашнего мира» (С. Цвейг), на смену которому приходит «богооставленное» настоящее.

В романе «Ангел Западного окна» славное прошлое австрийской империи отходит на задний план: приключения Джона Ди в Праге – лишь эпизод в его долгом странствии. При этом ностальгия по рухнувшей империи проступает тем отчетливее, что Майринк отдаляет историческую перспективу, обращаясь к «золотому веку», который для него (с учетом его интереса к алхимии и мистицизму) олицетворяет фигура императора Рудольфа II (1552-1612), известного покровителя тайных наук. В тщательно прописанном образе императора в окружении каменного великолепия и безмолвия Пражского дворца сталкиваются величие и немощь. Мотив камня как довлеющей стихии Верхнего Города представляется амбивалентным: камень и увековечивает могущество великой империи, и возводит для нее неприступные стены темницы: «А здесь, наверху – вершина горы, превращенная в каменную темницу» (Engel, 233).

Это подкрепляется двумя ключевыми образами – орла и льва, традиционными геральдическими символами имперской власти, – которые по-разному «работают» по мере раскрытия образа императора. Первое, на что обращает внимание Ди во внешности Рудольфа в свой первый визит ко двору, – это «птичья голова» с горящими «желтыми орлиными глазами» («ein bleicher Vogelkopf, in dem gelbe Adleryaugen lodern», Engel, 235). Резкие реплики монарха, не терпящего пререканий, автор подает как «удар орлиного клюва» («ein Schnabelhieb des Adlers», Engel, 238), безжалостно готового растерзать свою жертву. В описании первой встречи фигурирует и образ льва – символа власти и бесстрашия: вход в покои императора украшают

каменные барельефы, изображающие два поединка со львами – Геракла и Самсона, а самого монарха охраняет его любимый питомец – огромный прирученный лев, который «к великому удовольствию своего повелителя, до смерти пугает приближенных» (Engel, 234).

Хотя две императорские аудиенции алхимика разделяет всего несколько дней, за это время у Ди происходит короткая, но крайне важная встреча – с рабби Лёвом, легендарным создателем Голема. Откровения мудрого старца о единстве веры и знания словно «запускают» процесс духовной метаморфозы алхимика, в результате чего он начинает постепенно «прозревать». Так во вторую встречу с императором он смотрит на него уже совсем «другими глазами»: вместо могущественного монарха Европы, «загадочного, устрашающего, внушающего подданным как ненависть, так и восхищение» (Engel, 232), он с удивлением видит всего лишь одинокого старика, а вместо холодного императорского зала – «уютное гнездышко», залитое «теплым золотым отсветом послеполуденного солнца» (Engel, 251), с дремлющим на троне «нахохлившимся» «пленным орлом» («Gefangener Aar», Engel, 252), у ног которого грузно растянулся подслеповатый старый берберский лев³²⁵ (Engel, 255). В подобном «прозрении» героя и выявлении в образе Рудольфа бюргерских черт прочитывается не столько дегероизация императорской власти с ее сакральным началом, сколько не лишнее сочувствие снисхождению к тому, кто еще не удостоился истины. Фигура императора, одиноко восседающего в тронном зале, пропитанном запахом камфоры, под бой курантов окружающих Град башен, словно превращается в еще один экспонат его богатейшей кунсткамеры, в которой собраны «все редкости Старого и Нового Света» (Engel, 234). Размеренный бой часов, эхом звенящий по безмолвному каменному Пражскому Граду, становится тревожным «отзвуком» далекого будущего (грядущих катастроф XX в.),

³²⁵ Выбор автором на роль домашнего питомца Рудольфа берберского льва представляется не случайным: на момент написания романа он считался вымершим видом – последний лев был застрелен в 1920 г. в Марокко, что вызвало широкий резонанс в европейском обществе.

властно отмеряющим время габсбургской династии и предвещающим неминуемую гибель империи и трагизм эпохи.

Таким образом, огражденные от внешней действительности каменной стеной герои испытывают или неосознанный страх («непробужденные», статичные герои: Заградка, Эльзенвангер, Ширндинг), или тоску по другому, «внешнему» миру (потенциально готовые «пробудиться»: Флугбайль, спускающийся в город, или Джон Ди, путешествующий по всей Европе). Это означает, что образ крепости функционирует в романах как индикатор внутренней готовности героя преодолеть тесные границы материального опыта. Для героя, отваживающегося в итоге на странствие за пределами крепостных стен, этот образ маркирует важный для поэтики писателя конфликт «ограниченности» и «свободы» духа, который находит выражение в чередовании «закрытых» и «открытых» топосов на пути становления героев всех романов.

3.2. «Закрытые» и «открытые» топосы на пути героя к вечности

Состояние «големического» героя в начале его пути маркировано метафорами тесного пространства: темная чердачная каморка Перната, тихий, окруженный стеной двор Оттокара, узкий, типично голландский дом Фортуната, особняк Мюллера, где не привыкли принимать гостей, тесная комната приюта Христофора или исповедальня в храме. Узкое, подчеркнуто тесное пространство, в котором герой находится в начале своего пути, по мере его «пробуждения» постепенно расширяет свои границы. Так важные встречи и события, побуждающие к активным действиям, для Перната и Оттокара происходят за пределами бедных кварталов Праги, в Градчанах: Пернат встречается с Ангелиной в соборе Св. Вита, Оттокар видит Поликсену во дворце Заградки. Фортунат знакомится с Евой вовсе за пределами Амстердама, в загородном особняке Пфайля. «География» пространства в последних романах автора даже не столько расширяется,

сколько «распараллеливается». Впервые покидая приют, Христофор в «Белом доминиканце», с одной стороны, осваивает свой родной город, с другой стороны, путешествует в сновидении по фантастическим пейзажам. В «Ангеле Западного окна» уединенный и размеренный образ жизни Мюллера нарушается с того момента, как к нему попадают дневники предка. Реальные события (случайные встречи, незваные гости), как и символическое путешествие по страницам журналов алхимика Ди, вынуждают героя покинуть комфортное, камерное пространство уединенного особняка.

Особое место в топографии майринковского города занимает «гетто», но не как еврейский квартал Йозефов в Праге (хотя этот образ, впервые появившийся в «Големе», становится крайне важным для художественного пространства романов писателя³²⁶), а как олицетворение глубинного, изолированного фундамента, центрального «ядра», вокруг которого путем постепенного напластования оболочек формируется живой организм города. В майринковский топос «гетто» входят и еврейский квартал в «Големе» и «Ангеле Западного окна», и Старый Город Праги по контрасту с более поздним Новым в «Вальпургиевой ночи», и бедные районы Амстердама в «Зеленом лике», и целый безымянный городок в «Белом доминиканце», отгороженный от внешнего мира со всех сторон рекой и принимающий по сути форму полуострова. Семантика пороговости «гетто» при этом носит двойственный характер, парадоксальным образом обозначая внешние границы (с точки зрения внешней изоляции) и стирая внутренние (обнаруживая внутреннее единство).

Прежде всего это топос скрытой сущности города, его исконного начала, связанного с «низом», которое отгорожено от искусственно

³²⁶ Ю. В. Каминская отмечает в своем анализе романа «Голем»: «Майринк, создавая художественный образ Праги в романе, воспользовался приемом изображения целого через частное, города через изображение одного из его кварталов. Прагу герой-рассказчик, а вместе с ним и читатель, видит сквозь призму еврейского гетто, исходного пункта повествования, представляющего собой в сжатой форме сущность Праги и вместе с ней — модель существования всего человечества» (Каминская Ю. В. Романы Г. Майринка 1910-х гг. С, 66).

«нарощенного» внешнего мира – «высшего» света. В текстах романов такое пространственное «разграничение» выражается в оппозиции Нижнего и Верхнего Города в «Големе» и «Вальпургиевой ночи», через контраст в «Зеленом лике» бедных кварталов Амстердама с вычурной, декадентствующей оторванностью от жизни аристократии (особняк барона Пфайля, рестораны в респектабельных районах, где благородные дамы занимаются благотворительностью), или противопоставление изолированного безымянного городка в «Белом доминиканце» пугающему «большому» миру.

При этом герметичная замкнутость городского «гетто» скрывает в себе изначальный и по природе своей «големический» хаос, в котором стерты внутренние границы между светом и тьмой (в «Големе» неоднократно подчеркивается, что в квартале Йозефов сумерки даже днем), частным и всеобщим, пороком и добродетелью. От этого хаоса герою предстоит отделиться в процессе своего духовного созревания.

Культура «гетто» как изолированного внутреннего пространства, исходной точки пути героя, представляет собой пестрое, неоднородное явление. В «Големе» общая масса обитателей гетто кажется на первый взгляд олицетворением порока. Изъяны внешности, на которые обращает внимание Пернат, – изъеденное оспой лицо Лойзы, заячья губа Вассертрума, рыхлое тело Розины, покрытое веснушками, – будто несут на себе клеймо порока, а образ глухонемого Яромира становится олицетворением духовного небытия как неспособности ни воспринять, ни сотворить мысль. Однако с развитием сюжета эти зарисовки городского дна обнаруживают отнюдь не столь однозначную природу. Безликость, серость и стертость индивидуальных черт (образы близнецов-сирот Лойзы и Яромира или общая неразличимая масса жителей гетто³²⁷), оказывается не оценочной характеристикой, но

³²⁷ «Здесь нельзя сказать: это – братья, а это – отец и сын. Этот принадлежит к одному типу, а тот – к другому, – вот и все, что можно прочесть по их лицам» (G, 11).

констатацией трагической предопределенности судеб и роковой власти греха.

Так Розина, повторяющая судьбу своей матери, с одной стороны, представлена как персонификация всех пороков гетто (алчности, разврата, немотивированной жестокости). С другой стороны, в полумраке трактирного зала сквозь завесу густого дыма Пернат вдруг видит в этой развязной девице жертву, «отражение мужских пороков»³²⁸, как отмечает Е. К. Шмидт: уязвимую, полуобнаженную, сносящую оскорбления юную девочку, которую напоили и превратили в игрушку сомнительного аристократа. Сравнение с аксолотлем («wie der Axolotl», G, 11) – личинкой некоторых видов земноводных, которая достигает половой зрелости, не превратившись во взрослую особь, то есть, не претерпев необходимых метаморфоз, – выдает в ней навсегда застывшую в лиминальном, «големическом» состоянии фигуру, неспособную развить в себе полноценную духовную сущность.

В целом «звериные» сравнения в описании внешности и повадок обитателей пражского гетто: дикий вой Яромира («sein heulendes Gebell», G, 15), который рыщет по дому, словно хищный зверь («irrt wie ein wildes Tier im Hause umher», G, 15), зависимость Лойзы от Розины, «как голодного волка от своего сторожа» («von ihr abhängig wie ein hungriger Wolf von seinem Wärter», G, 14), – оказываются не просто маркерами глубинного, животного начала, но признаками загнанности в капкан «порочного круга» судьбы. Как комментирует один из персонажей Харузек, это – «выродившиеся беззубые хищники, лишённые своей силы и оружия» (G, 28).

Особую роль «звериные» метафоры играют в образе Вассертрума³²⁹. Заячья губа старьевщика («Hasenscharte», G, 12) – несоединенные части будто расколотого надвое лица – становится внешним, материально-телесным проявлением трагической расщепленности человеческой природы,

³²⁸ Schmidt E.C. Op. cit. P. 41.

³²⁹ Многие исследователи отмечают, что сравнение Вассертрума с пауком восходит к образу старьевщика Крука из романа Ч. Диккенса «Холодный дом» (См.: Cersowsky P. Op.cit., S. 36; Каминская Ю. В. Романы Г. Майринка 1910-х гг. С. 73).

которая противопоставлена символической фигуре целостного Андрогина, изображенного в романе с заячьей головой. Подобная связь самого инфернального в романе образа с воплощенной идеей высшей гармонии указывает на относительность оппозиции добра и зла. Сжигающая изнутри ненависть как ключевая черта образа Вассертрума оказывается оборотным, извращенным проявлением полярного чувства – любви, вернее, реакцией старика на отторжение миром его любви. Его сын Вассори, стыдясь своего происхождения, меняет фамилию, отрекаясь от отца, и даже кроткая Мириам вынуждена отвергать его пугающие подарки (ей единственной, кто относится к нему с теплотой, он готов отдать все хранящиеся в его лавке бриллианты). Е. К. Шмидт отмечает, что мотив столкновения противоборствующих начал раскрывается как в окружении старьевщика, так и в его имени: *Wassertrum* скрывает в себе немецкий корень *Wasser* (вода), а его лавка старья заполнена ржавым металлом – результатом непримиримого и разрушительного взаимодействия воды, воздуха и металла³³⁰. Таким образом, роль Вассертрума для становления Перната сводится к иллюстрации трагического единства и борьбы противоположностей в природе человека, а также необходимости зла в высшем, недоступном обыденному представлению смысле.

Неоднородность и неоднозначность городского дна подкрепляется образами возлюбленных героев, которые, как правило, тоже связаны с топосом «гетто». Не случайно Мириам в «Големе», Офелия в «Белом доминиканце», Лиза в «Вальпургиевой ночи» являются неотъемлемыми частями общего фона изолированного городского топоса. Безобидные друзья Перната в «Големе»: кукольник Звак, музыкант Прокоп, художник Фрисландер, – привносят определенный элемент комического³³¹. Связанные с этими образами мотивы искреннего смеха и детской игры «разбавляют»

³³⁰ Schmidt E.C. Op. cit. P. 26.

³³¹ Детальный анализ этой образной троицы приведен в исследовании Ю. В. Каминской «Романы Г. Майринка 1910-х гг.» в главе «Поэтика комического» (См.: Каминская Ю. В. Романы Г. Майринка 1910-х гг. С. 95-134).

инфернальные коннотации городского «низа». Гетто оказывается также оплотом мистицизма и мудрости, идущей из глубины веков: здесь находятся еврейская ратуша, в которой работает архивариус Гиллель, дом доктора Гаека на Староместской площади, где алхимики проводят заклинания Ангела, а также дом легендарного создателя Голема рабби Лёва, с которым встречается Джон Ди³³².

«Пробудившемуся» герою, откликающемуся на «зов» истинной реальности, которая шире материального существования, становится тесно в ограниченном пространстве городского «ядра», породившего его. В «Големе» Пернат часто подходит к открытому окну своей тесной каморки, в «Зеленом лице» духота кунштюк-салона погружает Фортуната в гипнотическую дрему, в «Вальпургиевой ночи» Флугбайлю становится тесно в своем уютном бюргерском особняке, Оттокар испытывает приступы удушья даже на открытом воздухе, во дворе своего дома. В «Ангеле Западного окна» ограниченность материальной действительности также отмечается характерным чувством затрудненности дыхания, стеснения в груди, что, как правило, предшествует мистическому расширению границ восприятия – в частности, когда Мюллер проводит магические ритуалы сжигания алхимической пудры: «Сладковато-горький запах, проникая через нос, вызвал невыносимое удушье, доходящее до ужасных, неопикуемых смертельных конвульсий» (Engel, 224); «Дым, еще более едкий, чем в прошлый раз, заполонил мои легкие. Отвратительно! Невыносимо!» (Engel, 322).

Устремленность «вовне», «наружу» выявляет в героях потенциальную «открытость» опыту, в то время как статические, духовно неспособные к развитию герои прочно связаны с замкнутым пространством. Таковыми представляются, к примеру, Вассертрум, не воспринимающий в отрыве от

³³² Возвращение в последнем романе к мотивам и ключевым образам из первого романа становится еще одним доказательством поэтологического единства всех пяти романов писателя.

своей заваленной грудой хлама лавки старьевщика, сапожник Клинкербок, не покидающий в романе своей чердачной комнаты, гробовщик Мутшелькнаус, работающий и живущий в тесной каморке или аристократическая троика в «Вальпургиевой ночи», заключенная в каменную «темницу» Градчан. Даже в «Ангеле Западного окна», где все персонажи на первый взгляд находятся в открытой – во временном отношении – системе бесконечных перерождений (они «перерождаются» и «дублируются» на разных кругах единой истории), встречи героя с неспособными к духовному совершенствованию персонажами обозначены отсутствием окон и света – как обозримости перспективы и потенциальной возможности пути. Так Джон Ди встречается с инфернальным предводителем бунтовщиков Бартлетом Грином в подземелье, в тюремной камере (Engel, 44); после своей смерти он является герою в качестве рыжебородого демона исключительно в тесных, душных, лишенных света помещениях (Engel, 128); первое, что делает Келли, второй ассистент Ди, в лаборатории алхимика – замуровывает три окна (Engel, 177); апартаменты княгини Асайи вовсе лишены окон: «Странно мерцающий сумрак! Только сейчас я заметил, что в этой комнате, напоминающей экзотический шатер, нет окон, равно как и каких-либо других видимых источников света» (Engel, 283).

Откликаясь на «зов странствий», герой, открытый духовному опыту, из «закрытого» топоса попадает в топос «открытый» – будь то лабиринты улиц и переулков, пугающие его множественностью выбора и свободой принятия решений, или призрачные видения, расширяющие границы обыденной действительности (сны Христофора, видения Мюллера о Джоне Ди).

При этом у героя качественно изменяется восприятие не только окружающего его пространства, но и времени. Из топоса, где времени не было, потому что царила бесконечность (в значении «дурной повторяемости», цикличности, связанной с индуистскими и буддистскими представлениями о сансаре), герой оказывается на распутье, где проблема выбора заостряет ощущение времени. Лишь принимая верные решения,

герой может освободиться от роковой власти времени и раствориться в вечности. Разведение понятий «бесконечность» и «вечность» как двух вариантов пути духа: порочного, тупикового странствия «по кругу» и истинного, вертикально устремленного прорыва «вовне» этого круга, – становится концептуально важным для поэтики Майринка: «Вечность и бесконечность – разные вещи» («Ewigkeit und Unendlichkeit ist zweierlei», W.D., 54), – говорит барон фон Йохер юному Христофору. Затем эта мысль снова повторяется в «Ангеле Западного окна», причем характерно, что озвучивает ее Липотин – мистический проводник между миром реальным и фантастическим, вечно перерождающийся и скитающийся, словно переросший в своем опыте и мудрости бесконечность, но все же не достойный вечности: «Призраком не является лишь тот, кто удостоен вечной жизни. (...) Всем же людям на этой земле дана жизнь бесконечная – а это совсем иное!» (Engel, 376).

Для Перната в «Големе» ускоряющееся течение времени отражается в стремительной смене событий, в которые он оказывается вовлеченным: в одной только главе «Weib» он тщетно пытается разгадать тайну Харузека, беседует с Мириам, катается по городу в экипаже с Ангелиной, случайно забредает на улицу Алхимиков и завершает вечер в компании друзей в трактире. Для Христофора в «Белом доминиканце» постепенно набирающее обороты течение времени достигает своей кульминационной точки в главе «Офелия II», когда пульсация времени отражается чередой мелькающих, как в бреду, картинок: последнее свидание с отчаявшейся девушкой, дом гробовщика, колебания Христофора, поднимающего руку на старика, чтобы освободить его от страданий, и застающий его в этот момент актер Парис, который заставляет его подписать поддельный вексель. В этой «рубежной» главе заканчивается линия материального опыта героя: начиная с этого момента повествования, связь юноши с реальным миром обрывается и он вступает на путь духовного познания. В «Ангеле Западного окна» нарастающая динамика времени отмечается в развитии обеих сюжетных

линий. В плоскости Джона Ди (дневники алхимика или видения Мюллера) с развитием героя изменяется и ритм повествования – нагнетание событий особенно отчетливо заметно в «пражской» части романа: нависшая угроза обвинения в ереси, бегство от инквизиции, многочисленные заклинания Ангела, постоянные лишения, и финальная жертва ради истины – самоубийство Джейн. Ритм жизни барона Мюллера в свою очередь меняется с того момента, как к нему попадают документы его предка, Джона Ди. По мере того как он принимает прошлое алхимика как свое, его испытания и ошибки как невзгоды и «крест» своего рода, – динамика жизни Ди со страниц дневника начинает вторгаться в размеренную жизнь писателя-затворника: еще в начале романа он уединенно живет в своем особняке, но в течение нескольких дней его жизнь радикальным образом меняется (знакомство и помолвка с Иоганной, череда роковых визитов Липотина, княгини Асайи, школьного друга Гертнера).

Прорыв героя из замкнутости, отчужденности в мир бурлящих событий, требующих решительных действий, оказывается лишь первым шагом на его пути к духовному идеалу. Внезапное осознание могущества своей личности, широты возможностей, готовности и способности совершать как добро, так и зло, требует рефлексии героя, самоанализа, что вновь приводит его к «закрытости», вынужденному уединению, но уже на качественно ином уровне. Таким образом, путь героя выстраивается по принципу «спирали»: прорвавшись из топоса «закрытости» как ограничения материи и духа, выдержав испытание долгожданной свободой в топосе «открытости», герой снова приходит к одиночеству и полной замкнутости в себе. Если развить параллели Майринка между сокровенным «я» и хрупкой бабочкой³³³, то заключительный этап становления героя можно рассматривать как стадию кокона, в который прячется гусеница перед превращением в бабочку. Другими словами, на заключительном этапе

³³³ См.: Smit F. Op.cit. S.226.

странствий замкнутость парадоксальным образом означает внутреннюю свободу, открытость и готовность к духовному перерождению.

Помимо этого, мотив изоляции в преддверии завершения пути странствий напоминает о традиционном для древних культур образе «чрева кита», куда попадает архетипический герой во время своих приключений. Как пишет Дж. Кэмпбелл, «идея о том, что преодоление магического порога является переходом в сферу возрождения, символизируется распространенным по всему миру образом лона в виде чрева кита»³³⁴, или утробы матери³³⁵. М. Элиаде видит в этом образе символический «возврат в эмбриональное состояние не только в смысле физиологическом, но и космологическом; зародышное состояние равноценно временному возврату к состоянию доформенному, докосмическому»³³⁶. В романах Майринка такая традиционная для архаического сознания идея возврата в «лоно мира» выражается посредством образа дома.

Г. Башляр (вслед за К. Г. Юнгом) отмечает, что образ дома «представляет топографию нашей глубинной сущности»³³⁷. Романы Майринка вполне могут служить иллюстрацией таких размышлений: в его поэтологической системе дом становится выражением архетипа Самости как «сущности человеческой целостности»³³⁸ в единстве сознательного и бессознательного. В художественных описаниях домов: закрытость (в домах фон Йохеров и Мюллера нет слуг и едва ли бывают посетители), отчужденность и обособленность (дом «у последнего фонаря» в конце улицы Алхимиков, где безымянный сновидец находит Перната), ориентированность «вовнутрь» (комната без дверей, дважды фигурирующая в истории Перната), – зашифрована противопоставленная внешнему миру индивидуальность, к которой стремится герой.

³³⁴ Кэмпбелл Дж. Указ. соч. С. 93.

³³⁵ Элиаде М. Священное и мирское. М.: Изд-во МГУ, 1994. С. 118.

³³⁶ Там же.

³³⁷ Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. С. 22.

³³⁸ Юнг К. Г. Психология и алхимия. С. 40.

Многоуровневость домов (узкий, высокий голландский дом Фортуната, двенадцатиэтажный особняк фон Йохеров), их вертикальная устремленность отсылает к мифологическим представлениям о мировой оси (в различных традициях воплощенной в образах дерева, горы, столба, лестницы) как модели мира, выстроенной на связи земли и неба, низшего с высшим. Как отмечает М. Элиаде, согласно архаическим представлениям, жилище человека «расположено в Центре Мироздания и воспроизводит Вселенную в микрокосмическом масштабе»³³⁹. Путь героя романов Майринка, с точки зрения вертикальной плоскости художественного пространства, устремлен снизу вверх: от материального к духовному, от заблуждений к истине, от смерти к бессмертию. В «Белом доминиканце» каждый следующий мужчина из рода фон Йохеров обосновывается в причудливом особняке на один этаж выше жилища своего предка, а Христофор как последний представитель рода живет под самой крышей, на двенадцатом этаже. В самом конце пути духовного «пробуждения», когда накопившемуся коллективному опыту родовой души становится тесно в материальных формах, он взбирается на крышу, подобно тому, как в конце романа «Голем» Пернат в момент пожара пытается через окно пробраться на крышу легендарного дома, где каждые тридцать три года появляется призрак Голема. Аналогичную восходящую динамику можно проследить и в «Ангеле Западного окна». Кризис духовных поисков алхимика Ди передается через образ подвала пражского дома доктора Гаека с бездонной шахтой, в которую бросается Джейн. Лишь опустившись на самое дно и потеряв возлюбленную, алхимик начинает свое духовное восхождение по вертикали. Переступив границы материального опыта, он оказывается в башне фантомного замка Эльзбетштейн, который является потусторонним отражением Мортлейка, родового поместья Ди из первой части романа. Если в башне, где алхимик при жизни проводил свои магические заклинания, единственным не заколоченным было окно, выходящее на Запад (сторона света, где «умирает» солнце, традиционно

³³⁹ Элиаде М. Указ. соч. С. 35

ассоциирующаяся со смертью), заведомо ограничивающее перспективу духовного пути героя, то башня Эльзбетштейн в конце романа изображена с максимально открытым обзором, на что указывает постепенно перемещающийся источник света: «Смену суток я осознал не сразу, лишь когда сначала село солнце, а затем и луна; ароматные восковые свечи отбрасывали длинные тени на высокие, загадочно парящие стены, пока мы были увлечены магическим круговоротом нашего разговора» (Engel, 395).

Если опыт открытых пространственных перспектив во всех романах писателя связан с ускорением течения времени, тревожной «пульсацией» событий, то приближение к истине, духовное «пробуждение», связанное с топосами изоляции (вариациями образов кокона или чрева), отмечается характерным замедлением как темпа повествования, так и скорости развития событий³⁴⁰. После фазы активного, решительного действия, которое сопровождается, как правило, заблуждениями, ошибками и даже смертью окружающих героя людей, в его истории наступает фаза «не-действия», отмеченная в тексте символической остановкой времени, что «равносильно его исчезновению» «на пороге» вечности³⁴¹. Так, к примеру, барон Мюллер после гибели Иоганны закрывается в своем особняке и, сосредоточенный на внутренней борьбе, теряет счет времени: «В одном я уверен твердо: все мои часы стоят (...). И повсюду паутина. Откуда так много паутины за такой короткий срок, скажем, в сотню лет? Или прошел всего лишь год? Я не хочу этого знать, разве меня это касается?» (Engel, 369). Параллельно показан его умирающий в одиночестве предок, Джон Ди, смиренно ожидающий на руинах своего замка, пока каждый из его потомков пройдет свой путь и воссоединится с ним после смерти, собрав «родовую душу» воедино. Аналогичным образом, Христофор в «Белом доминиканце» после

³⁴⁰ Анализируя мотив пребывания героя в чреве кита, Дж. Кэмпбелл отмечает: «Находясь внутри, он, можно сказать, умирает по отношению ко времени и возвращается в Лоно Мира, к Центру Мироздания, в Земной Рай» (Кэмпбелл Дж. Указ соч. С. 95).

³⁴¹ Г.В. Заломкина отмечает эту черту как характерный признак готической традиции (Заломкина Г. В. Указ. соч. С.246).

самоубийства Офелии годами не покидает свой дом, осваивая двенадцать его этажей по мере того, как он «вспоминает» и принимает в себе двенадцать предыдущих своих родовых воплощений.

Кроме того, мотив остановки времени в момент финального уединения героя раскрывается через важное для художественного мира романов Майринка снятие оппозиции материи и духа: как замечает Ю. В. Каминская, «замкнутость объединяет телесное и духовное»³⁴². Изменение восприятия героем времени говорит о постепенном раскрепощении души в «замирающем» теле: в маленькой хижине за пределами переполненного беженцами Амстердама Фортунату удастся по завету таинственного манускрипта «сковать» свое тело и освободить дух³⁴³, подобно тому, как Пернат окончательно раскрывает свой духовный и даже магический потенциал только в условиях физической изоляции тела – в тюрьме. В последнем романе автора «Ангел Западного окна» окончательное пробуждение духа в «оцепеневшем», а значит, фактически мертвом теле знаменуется восклицанием вопрошающего, значит, живого, духа: «А может, я давно уже умер?» (Engel, 369). Таким образом, время, противопоставленное вечности, мыслится как исключительно материальная категория, которая в процессе отчуждения духа героя от материально-физических форм перестает существовать. В подобном «замирании» перед лицом вечности прочитывается новалисовское «ожидание» (в преддверии «свершения»), предощущение нового Золотого века как высшей реальности, где время растворяется в вечности и где душа героя обретает покой.

³⁴² Каминская Ю. В. Романы Густава Майринка 1910-х гг. С. 91.

³⁴³ «Сядь ровно и постарайся не шевелиться: пусть ни единая конечность не шелохнется и даже ресница не дрогнет – застынь подобно статуе, и ты увидишь, как твое тело тут же взбунтуется и постарается взять над тобой верх. Тысячью оружий обрушится оно на тебя, заставляя пошевелиться» (Gr.G., 222). Мотив «оцепенения» и бездействия как способа раскрепощения духа, очевидно, связан с увлечением автора восточной философией, йогой и встречается в таких ранних рассказах, как «Растения доктора Чиндереллы» (ученый-египтолог пытается разгадать загадку найденной статуэтки, повторяя ее позу и застывая в этом положении на неопределенное время, пока не обостряются его органы чувств) (Майринк Г. Растения доктора Чиндереллы // Майринк Г. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2009. С. 430- 440).

Изолированность героя от внешнего мира и его полная сосредоточенность на внутреннем становится необходимым условием для последней встречи с самим собой. Это подразумевает честное, требующее мужества признание как «светлой», так и «темной» стороны своей сущности, что наиболее ярко представлено в последних двух романах («Белый доминиканец», «Ангел Западного окна») – в символической схватке с «медузой».

В поэтологической системе писателя едва ли можно рассматривать образ медузы в качестве реализации концептуального для эстетики рубежа веков комплекса мотивов «злой, опасной, болезненной красоты» как источника «наслаждения и боли», который М. Прац обобщенно называет мотивом «красоты медузы»³⁴⁴. В мире Майринка красота – это эманация космической гармонии, которая не допускает зла и болезненности. Красота же медузы обманчива. Следовательно, на пути становления личности медуза оказывается воплощением неестественности, лживости, где за иллюзорной красотой скрывается разрушение и гибель, рассмотреть которые может только духовно «пробудившийся» герой. Поэтому она изображается в романах как демоническое «искажение» образа Божественного Андрогина: «Лик существа непостижимой, потусторонней красоты, наделенный как женскими, так и мужскими чертами» (W.D., 213).

Встречи с медузой в обоих романах связаны с профанацией зрительного восприятия как оплота рации: в «Белом доминиканце» она приоткрывает свой лик Христофору во время спиритического сеанса, на который герой соглашается, чтобы встретиться с духом погибшей возлюбленной; в «Ангеле Западного окна» медуза как ангел заблуждений является Ди во время магических заклинаний, когда почтенный алхимик, потерявший духовные ориентиры, сбивается с истинного пути. При этом сопряженность образа медузы с мотивом зрения, оптики, безусловно, восходит к древнегреческому мифу о Медузе Горгоне, обращающей в камень

³⁴⁴ См.: Praz M. Op.cit. P.25-45.

каждого, кто на нее посмотрит. Подобно тому, как в мифе Персею удается сразить Горгону, глядя на ее отражение в медном щите, герои романов побеждают свою «медузу», обращая «зеркало» вглубь себя. Чем пристальнее они всматриваются в открывающуюся им в собственном отражении бездну, тем яснее становится их представление о собственном «я», и тем вернее оказывается победа в финальной битве с медузой.

Последняя схватка героя с самим собой передается через язык стихии, что превращает его историю в своеобразную форму космогонического мифа, где из хаоса рождается порядок и жизнь. «Очищающий» огонь в «Големе», «Вальпургиевой ночи» и «Белом доминиканце» освобождает бессмертный дух от брэнной плоти. Пернат падает с крыши охваченного огнем здания, «пробуждая» тем самым «внешнего» рассказчика. В «Вальпургиевой ночи» пылающая Прага становится хаосом, лишь потенциально способным дать начало новому космосу³⁴⁵. Христофор буквально «заряжается» энергией от огненного шара молнии: «Белый светящийся шар бесцельно парил в воздухе – он раскачивался, тонул и снова выплывал; внезапно он разорвался с раскатистым треском, словно охваченный внезапным приступом неистовой ярости – и земля содрогнулась от ужаса. (...) Шаровая молния!» (W.D., 289-290).

В «Зеленом лике» «новое» рождение героя связано со стихией воздуха и происходит на фоне апокалиптического урагана. Аналогичным образом, в «Ангеле Западного окна», Ди / Мюллер сталкивается лицом к лицу с медузой на фоне бушующего смерча. Как только герой преодолевает страшное наваждение, устанавливается долгожданная гармония («Затем настал покой, и тишина повисла в воздухе; в небе застыли ясные звезды», Engel, 399), и происходит рождение новой, истинной жизни. Исход битвы с медузой предполагает смерть в материальном мире и одновременно рождение в мире

³⁴⁵ Параллельно с историей гибнущего в огне восстания молодого Отакара показана карикатурная схватка пожилого Флугбайля в кальсонах с материальным миром, олицетворенным горой чемоданов, прожорливо проглотивших все его брюки.

духа, что скрывает в себе очевидные раннеромантические аллюзии, связанные с «лучезарной» трактовкой смерти как продолжения жизни, как обретения вечной «блаженной страны»³⁴⁶.

Возвысившись над материальным и бренным, одержав победу над медузой в мученической аскезе (в изоляции или заточении), герой обретает духовную свободу, которая в текстах романов связана с образом сада. В череде «открытых» и «закрытых» топосов, через которые проходит герой, сад становится финальным «открытым» топосом, «окном» в желанную вечность.

Показательно, что образ сада появляется не только в самом конце романов как вновь обретенный райский сад (более того, в качестве полноценного топоса он фигурирует лишь в конце последнего романа писателя). Периодически он возникает и на протяжении повествования в видениях и минутных озарениях героев как эфемерная перспектива, откуда веет духом свободы и гармонии (аромат бузины в «Големе»), где герой чувствует, что может обрести покой, но куда вход ему пока недоступен: сад в «Големе» скрыт за высокими воротами, в «Вальпургиевой ночи» в каменных Градчанах и вовсе нет места саду – аромат цветущих деревьев как знак недостижимой свободы доносится только с противоположного берега Мольдау.

Центральным образом этого топоса оказывается дерево, которое вбирает в себя широчайший спектр мифологических аллюзий. Цветущая яблоня в конце романа «Зеленый лик» (Gr.G., 284, 287), у корней которой Фортунат закапывает свой манускрипт, может рассматриваться и как символ свершившейся алхимической свадьбы (белый, «подвенечный» цвет), и как обретение потерянного рая, возврат в Эдемский сад с вновь цветущим древом познания.

³⁴⁶ Федоров Ф. П. Указ. соч. С.86. (Эта идея особенно ярко отражена в «Гимнах к ночи» Новалиса).

Неоднократно на страницах романов Майринка появляется образ бузины. Учитывая прочную связь писателя-модерниста с традициями немецкого романтизма, можно предположить, что мистическая природа этого дерева в его романах является отсылкой к новелле Э. Т. А. Гофмана «Золотой горшок», где бузина, по словам В. Н. Топорова, связана с мотивом магических откровений, дивинаций³⁴⁷. Возможно также, что в своей мифологизации образа бузины Майринк исходит из распространенных апокрифических трактовок: «в некоторых версиях христианского предания Иуда повесился на бузине; вместе с тем у некоторых христианских авторов она называется и деревом распятия»³⁴⁸. Для Майринка, как уже было сказано, символическое воплощение пути на Голгофу и крестных мук является важной частью странствия героя к духовному совершенству, и в этом отношении бузинное дерево можно рассматривать как образ желанного бессмертия. Так в «Белом доминиканце» цветами и ветками именно этого дерева Христофор устилает тайную могилу своей возлюбленной, как бы предопределяя их воссоединение после смерти (W.D., 185); а цветение бузины в видениях Перната из «Голема» становится визионерской картиной будущей гармонии: «Внезапно мне почудилось, что я стою в каком-то саду, и меня окутывает волшебный аромат цветущей бузины» (G, 129).

Кроме того, связь бузины с идеей бессмертия подкрепляется языком геральдики, который автор активно использует в последних романах. Это дерево изображено на гербе фон Йохеров, символизируя, как поясняет Христофору привидевшийся ему предок, возрождение и вечность человеческой души в непрерывном развитии рода: «Ты – двенадцатый, я – первый. (...) Ты – верхушка дерева, устремленная к животворящему свету, я – корень, питающийся силами глубинной тьмы. (...) Но как только вырастет наше дерево, мы станем едины» (W.D., 147). Сравнение развития «родовой» души с ростом и цветением дерева появляется и в «Ангеле Западного окна»,

³⁴⁷ Топоров В. Н. Растения // Мифы нар. мира. С. 858.

³⁴⁸ Там же.

где на щите древнего рода Хоэла Дата изображено похожее дерево: «Внезапно я осознал, что дерево на холме, изображенное на фамильном гербе рода Ди, это – я сам: мой позвоночник, превратившись в его ствол, вытягивает меня к небу, а сплетения моих нервов и густая сеть вен становятся его ветвями» (Engel, 160).

Вбирая в себя мощный пласт христианских аллюзий, топос сада в последнем романе Майринка при этом скрывает в себе и античную модель места размышлений, изучения природы и науки, места, где человеку открывается истина (подобно садам Платоновской академии или Лицея). Как отмечает Д. С. Лихачев, «слово и сад были всегда теснейшим образом и очень разнообразно связаны. Еще в античности в садах велось преподавание – сад предназначался для произнесенного слова»³⁴⁹. Слово истины, которое герой Майринка слышит в саду, произносит садовник.

Симптоматично, что образ садовника появляется только в первом и последнем романах Майринка: следуя основному принципу его философской картины мира, начало и конец «смыкаются» в полный цикл мирового развития. В «Големе» старый садовник выполняет скорее роль привратника – он встречает героя у ворот, но не пускает его в сад к Пернату и Мириам, вежливо намекая на то, что ему еще только предстоит пройти тот путь духовного пробуждения, который он увидел в волшебном сне. В «Ангеле Западного окна» – когда последний «собравшийся» из «осколков» герой романов Майринка проходит долгий путь испытаний до конца, – привратник превращается в садовника, который с радостью открывает Ди / Мюллеру врата божественного сада. Для уставшего путника он становится духовным проводником («Ты – лишь одна из тех многих роз, что из глиняных горшков я пересадил на открытый грунт»!), Engel, 402). Подобно учителю Платоновской академии он заботливо ведет ученика по саду, приобщая к истине, которой выдержавший все испытания герой оказывается достоин.

³⁴⁹ Лихачев Д.С. Слово и сад // *Finitis duodecim lustris*. Сборник статей к 60-летию проф. Ю.М.Лотмана. «Ээсти раамат», Таллин, 1982. С. 57.

В образе невидимого ордена, священной цепи адептов истины (Engel, 406), с которыми герой встречается в волшебном саду, автор сводит воедино две ключевые линии, проходящие через все его романы, – просветительскую и романтическую. Процесс посвящения Ди / Мюллера в башне замка (глава «Замок Эльзбетштейн») отсылает к образу Общества Башни в романе Гете «Годы учений Вильгельма Мейстера». Подобно тому, как в жизни «ученика» Вильгельма Мейстера незримо присутствуют благородные наставники из Ордена Башни, которые проводят его через заблуждения, герой романа Майринка на протяжении всего пути также не одинок. Но узнает он об этом лишь в конце романа: «Как много друзей, подумал я, сопровождало меня в ночи, когда я не знал, где скрыться от страха» (Engel, 401). Братство адептов в романе Майринка в духе просветительской традиции (очевидно учитывающей гуманистические идеи тайных лож, широко распространенных в Европе XVIII в.) ориентировано на служение человечеству: «Тебе предназначено быть помощником человечества, как и всем нам в этой цепи. Поэтому до конца времен ты сможешь видеть землю, и через тебя на нее будет изливаться благодать царства вечной жизни» (Engel, 405-406). Эмблема розы на груди адептов «выдает» в них розенкрейцеров, видевших свою цель в «универсальной трансмутации», в «уничтожении зла и очищении космоса посредством Любви»³⁵⁰. Путь героя Майринка, следовательно, приводит его к идее вселенской любви как гармонии, всеединения и растворения в любви ко всему сущему.

В то же время описание священного братства представлено скорее в романтических параметрах: это не действующее по законам реальной действительности общество посвященных людей, но перенесенное в символическую плоскость, по «ту сторону», «в царство причин» («drüben im

³⁵⁰ «Речь идет об активной Любви, выражающейся в изучении природы и практиковании терапевтического искусства. (...) В начале всего процесса — божественное Целое, Единое, абсолютное совершенство и «сумма» ценностей (истины, добра и т. д.). В конце его — материальный мир, запаздывающая и несовершенная эманация Целого, с которым этот мир должен воссоединиться, чтобы пользоваться высшей свободой, нисходящей от совершенства» (Морамарко М. Указ. соч. С.96-97).

jenseitigen Reich der Ursachen», Engel, 394) универсальное единение духа с божественным первоначалом.

В этой сверхреальной действительности душа героя, ставшая звеном вечной мировой цепи, наделяется могущественной творческой энергией, которая, следуя романтическому завету, способна преобразить космос³⁵¹. Путь героя Майринка, связанный с «пробуждением» в безжизненной оболочке, в «големе», божественного духа, таким образом, завершается растворением творческой силы индивидуальности в космогоническом творении Вселенной.

³⁵¹ См.: Федоров Ф. П. Указ. соч. С.92.

Заключение

Поэтологические особенности романов австрийского писателя-модерниста Г. Майринка во многом обусловлены общеевропейским настроением «упадка» и особой философией «распада» в культуре начала XX в. Отклик прозаика на «нервозность» атмосферы раннего модернизма, подкрепленный его разносторонними интересами, проявляется в характерной эклектичности стиля его романов (синтез фантастики, мистики, разнообразных отсылок к экзотическим верованиям). При этом тоска по утраченной гармонии, цельности личности и бытия в рухнувшей картине мира сопровождается в произведениях писателя обращением к традиционным формам, хотя и существенно откорректированным актуальными тенденциями эпохи (новыми философскими концепциями, зарождающимся психоанализом, попыткой западного сознания осмыслить восточные традиционные практики). Так за фантазмагориями, избытком всевозможных экзотических тем скрывается романтическая тоска по инобытию, а в эзотерическом духовном поиске без труда усматривается модернистская интерпретация схемы «романа становления» (*Bildungsroman*).

Анализ пяти романов писателя («Голем», «Зеленый лик», «Вальпургиева ночь», «Белый доминиканец», «Ангел Западного окна») выявляет наличие общей схемы их построения, что позволяет увидеть в них пять вариантов одной истории становления человеческой души. На формирование концепции героя и окружающего его мира существенное влияние оказывает синтез традиционных и модернистских форм, общих «болезненных точек» эпохи и философских представлений самого автора.

Программный для начала нового века поиск цельной личности отражается в поэтике романов Майринка особым представлением о «разорванном» герое, отдельные аспекты сущности которого воплощены в разных персонажах – ипостасях единой человеческой души, устремленной к гармоничной полноте. Долгий путь духовного пробуждения, связанный с

осознанием каждой из этих граней себя как части универсального единства, осуществляется через преодоление ключевых антиномий: «рациональное – иррациональное», «созидательное – разрушительное», «мужское – женское», «жизнь – смерть», – и растворение в идее божественной цельности, выраженной в «сквозной» для всех романов символике камня, меча и концептуальном для поэтики писателя образе Андрогина-Гермафродита.

Образ «разорванного» героя, постепенно обретающего цельность, подкрепляется «разорванным» хронотопом. По мере того, как разные аспекты сущности «примиряются» в едином целом универсальной человеческой души, «осколки» окружающей действительности «собираются» в единую картину мира. Пространством становления героя, устремленного к субъектной полноте, оказывается город как топос, нивелирующий оппозиции, связанные с пространственно-временными представлениями: «верх – низ», «открытость – закрытость», «реальность – иллюзорность», «бесконечность – вечность». Так идея становления в поэтике романов Майринка выражается через переход от множественности «осколков» дезинтегрированной личности героя к гармоничному образу богочеловека в мире, вновь обретающем свою полноту.

Структура всех пяти романов выстраивается по логике традиционной композиции «романов становления», предполагающей определенные этапы пути героя и дополненной концептуальными для философской парадигмы Майринка образами и мотивами. Маркировкой избранности героя из массы статичных, духовно мертвых людей и готовности для пути познания является «зов» к странствиям, который он не только слышит, но и принимает, а также встреча с «вестником», следуя за которым, герой переступает порог обыденной реальности. «Проводником» на пути к истине становится книга как символические «ворота» в скрытое, таинственное, доступное лишь посвященным, что отражает значительное влияние на писателя доктрин тайных сообществ, популярных в начале XX в. А сам путь духовного поиска связан с мотивом пробуждения как перехода от обыденной к истинной

реальности, которая парадоксальным образом представлена в романах в параметрах фантастического (мотив сна, причудливых фантазий творческой души).

Изображение странствия героя в поисках собственного «я» учитывает традиционные схемы как просветительского (мотивы путешествия, испытания, ученичества), так и романтического «романа становления» (образ художника, проблема творчества), которые автор пропускает через призму эстетики модернизма. Так, к примеру, программные для искусства и философии нового века представления о созидательных и разрушительных силах любви отражаются в амбивалентном образе возлюбленной героя, вобравшем в себя два типа женственности: роковой, увлекающей героя на путь искушений и заблуждений, и материнской, предполагающей любовь-сострадание и жертвенность героини. В традиционном для «романа становления» мотиве ученичества как духовного руководства и приобщения к тайному знанию просматривается характерный для того периода интерес к мистике и эзотерике, культивирующим тайну вокруг сокровенного ядра личности, постичь которую можно только посредством посвящения.

Путь героя к духовному идеалу как обретение «истинного себя» пролегает через разные этапы самоидентификации: обретение имени, телесности, памяти, прошлого – и наконец, обретение истинной реальности за гранью материально-телесных форм. Духовное странствие героя к идеалу изображается в романах как переход от «големичности», «неоформленности» к одухотворению материи в божественном акте самосозидательного творчества. При этом осознание цельности своей личности как принятие в себе единства множественных, полярных «осколков» (мужского и женского, наивного и опытного, созидательного и разрушительного) выражается в характерных для поэтики писателя мотивах зеркального «умножения» граней личности, а также символической схватки с «медузой» – воплощением неестественности, лживости и губительных иллюзий.

Анализ пяти романов Майринка показывает, что в целом они представляют собой единый «трактат» о духовном становлении человека: с единой линией развития сюжета и по сути единым героем. Разрабатывая основную тему поиска субъектной полноты, писатель то подводит своего героя к завершению пути, то отклоняет и удлиняет его странствие. В конце каждого романа автор оставляет героя в постепенном приближении к конечной цели странствия. Идея обретения утраченной цельности реализуется, таким образом, не только в специфике композиционно-сюжетной схемы каждого из романов, но и в организации романного творчества писателя в целом: от наметившихся в первом романе ключевых образов и мотивов («Голем») – через дальнейшее их развитие в последующих трех романах («Зеленый лик», «Вальпургиева ночь», «Белый доминиканец») – к исчерпывающему раскрытию основных тем в последнем («Ангел Западного окна»), финал которого показывает завершение пути «собранного» воедино духовно цельного героя, обретение им истины и растворение в вечной гармонии.

Библиография

Тексты

Тексты Г. Майринка

1. Meyrink G. An der Grenze des Jenseits – URL: http://www.symbolon.de/books2003/AN_DER_GRENZE_DES_JENSEITS.PDF. – 37 S. (дата обращения: 30.09.2014).
2. Meyrink G. Das Grüne Gesicht. – Leipzig, Weimar: Kiepenheuer, 1986. – 312 S.
3. Meyrink G. Der Engel vom westlichen Fenster. – Budingem: Schwab, 1958. – 410 S.
4. Meyrink G. Der Golem: Roman. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2009. – 272 S.
5. Meyrink G. Der Lotse – URL: <http://literatten.bplaced.net/ap/m/lotse.php> (дата обращения: 08.07.2014).
6. Meyrink G. Der weiße Dominikaner. – Berlin: Nikola, 1921. – 291 S.
7. Meyrink G. Die Verwandlung des Blutes. – URL: <http://www.symbolon.de/books2003/DieVerwandlungdesBlutes.pdf> (дата обращения: 04.07.2014).
8. Meyrink G. Walpurgisnacht – Prag: Vitalis, 2003. – 208 S.
9. Майринк Г. Белый доминиканец: Роман / Пер. с нем. Г. Снежинской. – СПб: «Азбука-классика», 2004.
10. Майринк Г. Голем / Пер. с нем. Д. Выгодского. – СПб.: «Азбука-классика», 2007. – 336 с.
11. Майринк Г. Зеленый лик: Роман / Пер. с нем. В. Фадеева. – СПб.: Азбука-Классика, 2004. – 288 с.
12. Майринк Г. На границе с потусторонним. – СПб.: ИК «Невский проспект», 2004. – 121 С.

13. Майринк Г. Растения доктора Чиндереллы // Майринк Г. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. – М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2009. С. 430- 440.
14. Майринк Г. Собрание сочинений: В 4 т. Пер. с нем. В. Крюкова. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2009.
15. Мейринк Г. Голем: [Роман] / Пер. Д. И. Выгодского. – Петроград: Государственное издательство, 1922. – 278 с.
16. Мейринк Г. Голем: Роман / Пер. с нем. Мих. Кадиш. – Берлин: Ефрон, 1921. – 324 с.
17. Мейринк Г. Избранные рассказы / Пер. с нем. Е. Бертельса. – Петроград: Эпоха, 1916. – 138 с.
18. Мейринк Г. Летучие мыши / Пер. с нем. Д. Крючкова. – Петроград, Москва: Издательство «Петроград», 1923. – 123 с.

Тексты других авторов

19. Brod M. Streitbares Leben: Autobiographie. – München: Kindler, 1960. – 143 S.
20. Гете И. В. Собрание сочинений: в 10 т. Т.7: Годы учения Вильгельма Мейстера. – М.: «Художественная литература», 1978. – 526 с.
21. Гофман Э. Т. А. Крейсериана. Житейские воззрения кота Мурра. Дневники. – М.: Наука, 1972. – 667 с.
22. Диккенс Ч. Собрание сочинений: В 20 т. Т. 17: Большие надежды: Роман / Пер. с англ. М. Лорие; Вступ. ст. Б. Грибанова; Примеч. М. Лорие. – М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2000. – 480 с.
23. Кубин А. Другая сторона. Фантастический роман. – М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2013. – 296 с.
24. Манн Т. Собрание сочинений: В 10-ти томах. Т.1.: Будденброки: История гибели одного семейства: Роман / Пер. с нем. Н. Ман. – М.: Гослитиздат, 1959. – 807 с.

25. Новалис, Генрих фон Офтердинген // Избранная проза немецких романтиков. В 2-х т. Т.1. – М.: Художественная литература, 1979. С.205-337.
26. Уайльд О. Портрет Дориана Грея // Собрание сочинений: В 3-х т. Т.1.: Портрет Дориана Грея: Роман; Рассказы; Сказки / Пер. с англ.; Сост., вступ. ст. А. Дорошевича; Коммент. А. Зверева, В. Мурат. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2003. – С. 21-244.
27. Цвейг С. Вчерашний мир: Воспоминания европейца / Стефан Цвейг. – М.: Вагриус, 2004. – 346 с.

Общие работы по истории и теории литературы

28. Арнольд А. Литература (проза и поэзия) // Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / Л. Ришар; науч. ред. и авт. послесл. В. М. Толмачев; пер. с фр. – М.: Республика, 2003. – С. 181-222.
29. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Худож. лит., 1972. – 470 с.
30. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – 2-е изд. – М.: Худож. лит., 1990. – 543 с.
31. Бахтин М. М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975. С. 447-483.
32. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 421 с.
33. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. – Л.: «Худож. Лит.», 1973. – 565 с.

34. Бобраков-Тимошкин А. Е. «Пражский текст» в чешской литературе конца XIX - начала XX веков: дис. канд. филол. наук. – М., 2004. – 322 с.
35. Волчанский М. Н. Экспрессионизм в немецкой литературе. – Смоленск: Арена, 1923. – 81 с.
36. Гайжюнас С. Роман воспитания. Динамика жанровой структуры. – Вильнюс, 1984. – 52 с.
37. Гаспаров М. Л. Поэтика // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. Институт научн. Информации по общественным наукам РАН. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – Ст. 785-787.
38. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. – Л.: Советский писатель, 1971. – 464 с.
39. Гиршман М. М. Литературное произведение: теория художественной целостности / Донецкий нац. ун-т. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 527 с.
40. Грешных В. И. Ранний немецкий романтизм: фрагментарный стиль мышления. – Л.: Изд. Ленинградского университета, 1991. – 140 с.
41. Гугнин А. А. Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века: феномен и некоторые пути его осмысления. – М., 1998. – 119 с.
42. Дialeктова А. В. Воспитательный роман в немецкой литературе эпохи Просвещения (Уч. пособие для студентов филол. фак-тов). – Саранск, 1972. – 37 с.
43. Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. – Ленинград: «Наука», 1978. – 424 с.
44. Жирмунский В. М. Введение в литературоведение: Курс лекций / Под ред. З. И. Плавскина, В. В. Жирмунской. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1996. – 440 с.

45. Заломкина Г.В. Готический миф: монография. – Самара: изд-во "Самарский университет", 2010. – 347 с.
46. Карельский А. В. Метаморфозы Орфея: Беседы по истории западных литератур. Вып.3: Немецкий Орфей / Сост. А. Б. Ботникова, О.Б.Вайнштейн. – М.: Рос.гос.гуманит.ун-т, 2007. – 608 с.
47. Ковтун Е. Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века). – М.: Изд-во МГУ, 1999. – 306 с.
48. Крелль М. О новой прозе // Экспрессионизм: Сборник статей. – М.; Пертоград: Государственное издательство, 1923. – С. 69-108.
49. Лахманн Р. Дискурсы фантастического. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – 384 с.
50. Махов А. Е. Романтизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. Институт научн. Информации по общественным наукам РАН. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – Ст. 893-902.
51. Михайлов А. В. Обратный перевод: Русская и Западно-европейская культура: проблемы взаимосвязей. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 853 с.
52. Михалева А. А. Герой-двойник и структура произведения: Э. Т. Гофман и Ф. М. Достоевский: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М.: 2006. – 31 с.
53. Пашигорев В. Н. Роман воспитания в немецкой литературе XVIII – XX вв. – Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1993. – 142 с.
54. Пашигорев В. Н. Роман воспитания в немецкой литературе XVIII-XX веков. Генезис и эволюция: Дис. ... док. филол. наук. – Ростов-на-Дону, 2005. – 333 с.

55. Пестова Н. В. Немецкий литературный экспрессионизм: Учебное пособие по зарубежной литературе: первая четверть XX века. Урал.гос.пед.ун-т. – Екатеринбург, 2004. – 334 с.
56. Роднянская И. Б. Художественное время и художественное пространство // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. Институт научн. Информации по общественным наукам РАН. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – Ст. 1174-1177.
57. Рымарь Н. Т. О завершающей функции рамы в литературном произведении // Рама и граница. Граница и опыт границы в художественном языке. Вып.3. – Самара: Сам.гум.ак., 2006. С.19-33.
58. Рымарь Н. Т. Поэтика романа. – Куйбышев: Изд-во Саратовского университета, Куйбышевский филиал, 1990. – 252 с.
59. Рымарь Н. Т. Проблематизация художественных форм в 20-е годы XX века. // Художественный язык литературы 20-х годов XX века. К 70-летию проф. В. П. Скобелева: Сб.ст. – Самара: Самар. гуманитар. акад, 2001. С.16-26.
60. Рымарь Н. Т. Романное мышление и культура XX века // Литературный текст: Проблемы и методы исследования. 6 / Аспекты теоретической поэтики: К 60-летию Н. Д. Тamarченко: Сб.науч.трeдов. – М; Тверь, 2000. Вып.6. С.88-102.
61. Рымарь Н. Т. Романтизма поэтика // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / [Гл. науч. ред. Н. Д. Тamarченко]. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 220-222.
62. Сурова О. Ю. Человек в модернистской культуре // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000-2000: Учеб. пособие; Под.ред. Л. Г. Андреева. – М.: Высшая школа, 2001. – С.221-291.
63. Тamarченко Н. Д. Герой // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / [Гл. науч. ред. Н. Д. Тamarченко]. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 43-45.

64. Тамарченко Н. Д. Теоретическая поэтика: Хрестоматия-практикум: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 400 с.
65. Тодоров Цв. Введение в фантастическую литературу. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. – 143 с.
66. Толмачев В. М. Экспрессионизм: конец фаустовского человека. Послесловие // Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / Л. Ришар; Науч. ред. и авт. послесл. В. М. Толмачев; Пер. с фр. – М.: Республика, 2003. – С. 389-401.
67. Тураев С. В. Гофман и романтическая концепция личности // Художественный мир Э. Т. А. Гофмана. – М.: Наука, 1982. С.35-44.
68. Федоров Ф. П. Время и вечность в сказках и каприччио Гофмана // Художественный мир Э. Т. А. Гофмана. – М.: «Наука», 1982. С. 81-106.
69. Хализев В. Е. Теория литературы. Учеб. 2-е изд. – М.: Высш.шк., 2000 – 398 с.
70. Чавчанидзе Д. Л. Романтический роман Гофмана // Художественный мир Э. Т. А. Гофмана. – М.: «Наука», 1982. С.45-80.
71. Чавчанидзе Д. Л. Феномен искусства в немецкой романтической прозе: средневековая модель и ее разрушение: дис. д.филол.наук. – М., 1995. – 396 с.
72. Esselborn-Krumbiegel H. Der „Held“ im Roman: Formen des dt. Entwicklungsromans im frühen 20. Jh. – Darmstadt: Wiss. Buchges., 1983. – 211 S.
73. Jacobs J., Krause M. Der deutsche Bildungsroman: Gattungsgeschichte vom 18. bis zum 20. Jh. – München: Beck, 1989. – 246 S.
74. Layne J. M. Uncanny Collapse: Sexual Violence and Unsettled Rhetoric in German-language *Lustmord* Representations, 1900-1933. – The University of Michigan, 2008. – 282 p.

75. Meixner H. Romantischer Figuralismus: Kritische Studien zu Romanen von Arnim, Eichendorff und Hoffmann. – Frankfurt a.M.: Athenäum Verlag. 1971. – 266 S.
76. Metzler Autoren Lexikon: Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart / Hrsg. Von Bernd Lutz u. Benedikt Jessing. – 3., aktualisierte u. erw. Aufl. – Stuttgart: Metzler, Weimar, 2004. – 848 S.
77. Praz M. Romantic Agony. – London. New York. Toronto. Geoffrey Cumberlege: Oxford University Press. 1951. – 502 p.
78. Soergel A. Dichtung und Dichter der Zeit. Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte. Neue Folge: Im Banne des Expressionismus. – Leipzig: Voigtländer, 1926. – 895 S.
79. Soergel A., Hohoff C. Dichtung und Dichter der Zeit: Vom Naturalismus bis zur Gegenwart. Bd.2. – Düsseldorf: Bagel, 1963. – 893 S.
80. Wünsch M. Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890-1930): Definition. Denkgeschichtlicher Kontext. – München: Fink, 1991. – 268 S.

Работы по истории австрийской литературы

81. Архипов Ю. И. Австрийская литература [на рубеже XIX и XX веков] // История всемирной литературы: В 8 т. / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М.: Наука, 1983-1994. – Т. 8. – 1994. – С. 347-359.
82. Архипов Ю. И. Предисловие // Австрийская новелла XX века.: Пер. с нем./ Сост. и вступит. Статья Ю.Архипова. – М.: Худож. лит., 1981. – С.3-24.
83. Архипов Ю. И., Седельник В. Д. Введение // История австрийской литературы XX века. Том I. Конец XIX – середина XX века. – М.: ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2009. – С. 5-21.
84. Джонстон У. Австрийский Ренессанс. – М.: Моск. школа полит. исслед., 2004 – 633 с.

85. Жеребин А. И. Вертикальная линия: Венский модерн в смысловом пространстве русской культуры. – СПб: Изд. им. Н. И. Новикова, 2011. – 533 с.
86. Жеребин А. И. На рубеже веков // История австрийской литературы XX века. Том I. Конец XIX – середина XX века. – М.: ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2009. – С. 22-51.
87. Жеребин А. И. Философская проза Австрии в русской перспективе (эпоха модернизма): автореф. дис...канд.филол.наук. – СПб, 2006. – 35 с.
88. Затонский Д. В. Австрийская литература в XX столетии. – М.: Худож.лит., 1985. – 444 с.
89. Зусман В. Г. Пражский круг // История австрийской литературы XX века. Том I. Конец XIX – середина XX века. – М.: ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2009. – С. 262-279.
90. Ле Ридер Ж. Венский модерн и кризис идентичности. – СПб: Изд. им. Н. И. Новикова; Изд. дом «Галина скрипсит», 2009. – 714 с.
91. Мамардашвили М. К. Вена на заре XX в.// Очерк современной европейской философии. – М.: Прогресс – Традиция, Фонд М. Мамардашвили, 2010. – С. 549-568.
92. Менассе Р. Страна без свойств. Эссе об австрийском самосознании. Пер. с нем. – СПб.: «Петербург – XXI век», «Симпозиум», 1999. – 128 с.
93. Михайлов А. В. Австрийская литература [второй половины XIX в.] // История всемирной литературы: В 8 т. / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М.: Наука, 1983-1994. – Т. 7. – 1991. – С. 393.
94. Михайлов А. В. Избранное: Феноменология австрийской культуры. – М., СПб: Изд-во «Центр гуманитарных инициатив. Университетская книга», 2009. – 392 с.
95. Никифоров В. Н. «Габсбургский миф» в австрийской литературе // История австрийской литературы XX века. Том I. Конец XIX –

- середина XX века. – М.: ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2009. – С. 352-366.
96. Павлова Н. С. Природа реальности в австрийской литературе. – М.: Языки славянской культуры, 2005. – 311 с.
 97. Сейбель Н. Э. Австрийская параллель: А. Штифтер, Г. Брох, Р. Музиль: Монография. – Челябинск: Изд-во ЧГПУ, 2005. – 290 с.
 98. Тураев С. В. Австрийская литература [первой половины XIX в.] // История всемирной литературы: В 8 т. / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М.: Наука, 1983-1994. – Т. 6. – 1989. С. 79-87.
 99. Цветков Ю. Л. Литература венского модерна. Постмодернистский потенциал: Монография. – М.; Иваново: Издательство МИК, 2003. – 431 с.
 100. Чавчанидзе Д. Л. Молодая Вена // Зарубежная литература конца XIX-начала XX века: Учебное пособие для студ. высш. учеб. заведений / В. М. Толмачев, Г. К. Косиков, А. Ю. Зиновьева и др.; под ред. В. М. Толмачева. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – С.301-313.
 101. Шорске К. Э. Вена на рубеже веков: Политика и культура. – СПб.: Издательство им. Н. И. Новикова, 2001. – 512 с.
 102. Bahr H. Die Moderne // Die Wiener Moderne: Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. – Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1981. – S.189-191.
 103. Bahr H. Die Überwindung des Naturalismus // Die Wiener Moderne: Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. – Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1981. – S. 199-205.
 104. Blauhut R. Österreichische Novellistik des 20. Jahrhunderts. – Wien – Stuttgart: Wilhelm Braumüller, 1966 – 310 S.
 105. Broch H. Die fröhliche Apokalypse Wiens um 1880 // Die Wiener Moderne: Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. – Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1981. – S.86-97.

106. Mach E. Antimetaphysische Vorbemerkungen // Die Wiener Moderne: Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. – Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1981. – S.137-145.
107. Magris C. Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur. – Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2000. – 414 S.
108. Paetzke I. Erzählen in der Wiener Moderne. – Tübingen: Francke, 1992. – 208 S.
109. Rieckmann J. Aufbruch in die Moderne. Die Anfänge des Jungen Wien. Österreichische Literatur und Kritik im Fin de Siècle / Jens Rieckmann. – Königstein/ Ts.: Athenäum, 1985. – 232 S.
110. Strelka J. P. Vergessene und verkannte österreichische Autoren. – Tübingen: Francke, 2008. – 218 S.
111. Strelka J. P. Zwischen Wirklichkeit und Traum: das Wesen des Österreichischen in der Literatur / Joseph P. Strelka – Tübingen; Basel: Francke, 1994. – 333 S.
112. Zima P. V. Roman, Novelle und Psychoanalyse / „Kakanien“. Aufsätze zur österreichischen und ungarischen Literatur, Kunst und Kultur um die Jahrhundertwende. Band 2. – Akadémiai Kiadó, Budapest; Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaft, 1991. – S.85-100.

Работы по философии, истории культуры

113. Аверинцев С. С. Адам Кадмон // Мифы народов мира. Энциклопедия. Электронное издание. – Москва, 2008. – С. 35-36.
114. Аверинцев С. С. Голгофа // Мифы народов мира. Энциклопедия. Электронное издание. – Москва, 2008. – С. 255.
115. Башляр Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи / Пер. с франц. Б. М. Скуратова. — М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998 (Французская философия XX века). – 268 с.

116. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / Пер. с фр. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. – 376 с.
117. Вейнингер О. Пол и характер. – М.: Терра, 1992. – 480 с.
118. Гармаш Л. Предчувствие «Христианской тантры» // Саломе Л. Эротика. – М.: Культурная революция, 2012. – С. 5-23.
119. Геннеп А., ван. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов / Пер. с фр. – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1999. – 198 с.
120. Калина Н. Миф в современном мире // Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. Пер. с англ. – М.: «Рефл-бук», «АСТ», К.: «Ваклер», 1997. – С. 7-12.
121. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. Пер. с англ. – М.: «Рефл-бук», «АСТ», К.: «Ваклер», 1997. – 384 с.
122. Кэрлот Х. Э. Словарь символов. – М.: «REFL-book», 1994. – 608 с.
123. Лихачев Д. С. «Сады Лицея» // Избранные работы: В 3 т. Т. 3. – Л.: Худож.лит., 1987. – С. 230-243.
124. Лихачев Д. С. Образ города и проблема исторической преемственности развития культур // Раздумья о России. 2-е изд., испр. – СПб.: Издательство Logos, 2004. С.552-570.
125. Лихачев Д. С. Слово и сад // *Finitis duodecim lustris*. Сборник статей к 60-летию проф. Ю. М. Лотмана. [Составитель Сергей Исаков]. – «Ээсти раамат», Таллин, 1982. - С. 57-65.
126. Мифы народов мира. Энциклопедия. Электронное издание. – Москва, 2008.
127. Морамарко М. Масонство в прошлом и настоящем: Пер. с ит./ Вступ. ст. и общ. ред. В. И. Уколовой.— М.: Прогресс, 1989. – 289 с.
128. Ницше Ф. Веселая наука. Злая мудрость / Фридрих Ницше. – М.: Эксмо, 2006. – 528 с. – (Антология мудрости).
129. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла: Прелюдия к философии будущего / Пер. с нем. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2013. – 240 с.

130. Ойзерман Т. И. Я и Не-Я // Новая философская энциклопедия: В 4 тт. – М.: Мысль. Под. Ред. В. С. Степина, 2001. – С. 502.
131. Панченко А. А. Сон и сновидение в традиционных религиозных практиках // Сны и видения в народной культуре. Мифологический, религиозно-мистический и культурно-психологический аспекты. / Сост. О. Б. Христофорова, Отв. ред. С. Ю. Неклюдов (Серия «Традиция, текст, фольклор»). – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т., 2001. – С.9-25.
132. Патай Р. Иудейская богиня / Рафаэль Патай; пер.с англ. Л. И. Володарской. – Екатеринбург: У-Фактория, 2007. – 368 с.
133. Редер Д. Г. Исида // Мифы народов мира. Энциклопедия. Электронное издание. – Москва, 2008. – С. 466-468.
134. Сорокина Г. А. Буддизм в европейской культуре первой трети XX века: Монография. – М.: Изд-во РАГС, 2008. – 196 с.
135. Топоров В. Н. Растения // Мифы народов мира. Энциклопедия. Электронное издание. – Москва, 2008. – С. 856-859.
136. Тахо-Годи А. А. Адонис // Мифы народов мира. Энциклопедия. Электронное издание. – Москва, 2008. – С. 38-39.
137. Тэрнер В. Символ и ритуал / Сост. В. А. Бейлис и автор предисл. – М. Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1983. – 277 с.
138. Фихте И. Г. Общие принципы наукоучения // Антология мировой философии. В 4-х т. Т.3. – М.: Мысль, 1971. С.197-243.
139. Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии: В 2 т. Т. 1: Гл. I-XXXIX / Пер. с англ. М. К. Рыклина. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2001. – 528 с. – (Боги и ученые).
140. Шолем Г. Основные течения в еврейской мистике. – М: Мосты культуры, 2004. – 510 с.
141. Шпенглер О. Закат Европы. Т.1. – Новосибирск: ВО "Наука". Сибирская издательская фирма, 1993. – 584 с.

142. Эвола Ю. Метафизика пола = *Metaphysique du sexe* / Юлиус Эвола; [пер.с фр.: В. И. Русинова]. – Изд.2-е, испр. – М.: Беловодье, 2012. – 400 с.
143. Элиаде М. Священное и мирское / Пер. с фр., предисл. и коммент. Н. К. Гарбовского. – М.: Изд-во МГУ, 1994. – 144 с.
144. Энкос (Папюс) Жерар. Каббала, или Наука о Боге, Вселенной и Человеке. – М.: Рипол Классик, 2003. – 448 с.
145. Юнг К. Г. Психология и алхимия / Карл Густав Юнг, пер. с англ. С. Удовика. – М.: АСТ: АСТ Москва, 2008. – 603 с.
146. Юнг К. Г. Архетип и символ. – М.: Ренессанс, 1991. – 304 с.
147. Юнг К. Г. Йога и Запад // О психологии восточных религий и философий / Карл-Густав Юнг. – М.: Московский философский фонд, «Медиум», 1994. – С. 33-46.
148. Юнг К. Г. Психология и поэтическое творчество // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в совр. об-ве. – М.: Политиздат, 1991. – 366 с.
149. Schreber D. P. *Memoirs of my nervous illness* / Daniel Paul Schreber; Transl.a. ed. by Ida Macalpine a. Richard A. Hunter; Introduction by Samuel M. Weber. – Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press, 1988. – 416 p.

Работы о творчестве Г. Майринка

150. Архипов Ю. По ту сторону явного // Новый мир. – М., 1991. – №9. – С.224-226.
151. Бережанська Ю. В. Гендерний код образу місяця у прозі Г. Майрінка (проблеми перекладу) // Зарубіжні письменники і Україна: збірник наукових праць. – Полтава: ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2012. – С. 113-118.

152. Богомолов Н. А. «Отрывки из прочитанных романов» // Новое литературное обозрение. – М., 1993. – №3. – С.133-141.
153. Винарова Л. Комментарии // Майринк Г. Голем / Пер. с нем. Д. Выгодского. – СПб.: «Азбука-классика», 2007. – С.289-304.
154. Вюнш М. В поисках утраченной действительности // Майринк Г. Ангел Западного окна: Роман / Пер. с нем. В. Крюкова; коммент. В. Крюкова, Л. Винаровой. – М.: Ладомир, 2000. – С. 377-400.
155. Головин Е. В. Лексикон // Майринк Г. Ангел Западного окна: Роман / Пер. с нем. В. Крюкова / Предисл. Ю. Стефанова; послесл. Е. Головина. – СПб.: Terra Incognita, 1992. – С. 476-523.
156. Головин Е. В. Черные птицы Густава Майринка. – URL: <http://golovin.evrazia.org/?area=works&article=30> (дата обращения: 06.06.2014).
157. Дугин А. Г. Голем и еврейская метафизика. – URL: <http://arctogaia.com/public/konsrev/golem.htm> (дата обращения: 31.07.2014).
158. Дугин А. Г. Густав Майринк – Superieur Inconnu: Свидетельство посвященного. – URL: <http://arcto.ru/article/916> (дата обращения: 06.06.2014).
159. Дугин А. Г. «Магический реализм» Густава Майринка. – URL: <http://literature.gothic.ru/articles/meyrink.htm> (дата обращения: 06.06.2014).
160. Заломкина Г. В. Зеркальность в романе Густава Майринка "Walpurgisnacht" // На пути к произведению. – Самара, 2005. – С. 223-232.
161. Каминская Ю. В. Густав Майринк // История австрийской литературы XX века. Том I. Конец XIX – середина XX века. – М.: ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2009. – С. 310-327.

162. Каминская Ю. В. Густав Майринк и его роман «Вальпургиева ночь» // Вальпургиева ночь: Роман / Пер. с нем. В. Фадеева. – СПб.: Азбука-классика, 2006. – С.5-18.
163. Каминская Ю. В. Романы Густава Майринка 1910-х гг. – СПб., 2004. – 140 с.
164. Каминская Ю. В. Романы Густава Майринка 1910-х гг.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. /С.-Петербург. гос. ун-т. – СПб., 1998. – 13 с.
165. Канарш Г. Ю. Густав Майринк: путь к Сокровенному // Знание. Понимание. Умение. 2006. №1. – С.188-195.
166. Клименко Е. С. Мотив пути в художественном пространстве романов Густава Майринка и Питера Акройда // Художественное слово в пространстве культуры. – Иваново, 2007. – С.125-134.
167. Крюков В. Ю. «Фантастическая реальность» средневекового гримуара // Согласие. – М., 1994. – №3 (28). – С.3-20.
168. Крюков В. Ю. Произведение в алом // Майринк Г.: Голем: роман, рассказы. – М.: Эксмо, 2010. – С.5-28.
169. Кузнецова Н. В. Концепт силы в романе Г. Майринка «Зеленый лик» // Россия и современный мир: Пробл.полит.развития. – М., 2006. – Ч.2. – С.274-283.
170. Кузьменков А. Густав Майринк и человек пробужденный // Майринк Г. Собрание сочинений: В 4 т. Т.1. – М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2009. – С. 5-30.
171. Лекманов О. Ходасевич и Майринк: Заметка к теме // Блоковский сборник. - 16 : Александр Блок и русская литература первой половины XX века. – Тарту, 2003. – С. 162-166.
172. Мамонова Е. Ю. Библейский мотив «воскресения» в романах Г. Майринка «Голем» и «Белый доминиканец» // Библия и национальная культура: межвузовский сборник научных статей и сообщений / Перм.ун-т.; Отв. Ред. Н. С. Бочкарева. – Пермь, 2004. – С.61-64.

173. Манаков В. С. Сатира в творчестве Густава Майринка: Автореф. дис. ...канд. филол. наук. – Л, 1980. – 16 с.
174. Матвиенко О. В. Градчаны и Прага: две стороны «пражского феномена» (на материале романа Г. Майринка «Вальпургиева ночь») // Питання літературознавства. Науковий збірник. Вип.81. – Чернівці: Чернівецький національний університет ім. Ю. Федьковича, 2010. – С.71-83.
175. Матвиенко О. В. Роман-мистерия «Голем» Густава Майринка: миф, архетип, сказка // W Kregu Mitologii i Mitopoetyki // Conservatoria Litteraria. Tom 1. Siedlce (Polska), 2007. P.107-118.
176. Нестеров А. В. Густав Майринк: топография Иного // Майринк Г. Волшебный рог бюргера: Рассказы; Зеленый лик: Роман. – М.: Ладомир, 2000. – С.425-447.
177. Никифоров В. Синдром Голема // Литературное обозрение, 1992. Вып. 5/6. – С.65-69.
178. Сергеев В. А. Интерпретация каббалистических элементов в творчестве Г. Майринк: (На материале романа «Голем») // Синтез в русской и мировой художественной культуре. – М., 2006. – С.272-276.
179. Сорокина Г. А. Идеи буддизма в произведениях Г. Майринка // Филология в системе современного университетского образования. Материалы научной конференции 22-23 июня 2004 года. – Вып. 7. – М., 2004. – С. 174-179.
180. Стефанов Ю. Н. Следы огня: Пиромания Густава Майринка // Майринк Г. Ангел Западного окна: Роман / Пер. с нем. В. Крюкова / Предисл. Ю. Стефанова; послесл. Е. Головина. – СПб.: Terra Incognita, 1992. – С. 5-31.
181. Стефанов Ю. Н. Дом у последнего фонаря // Голем: Роман / Пер. с нем. Д. Выготского. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – С.312-323.
182. Токарев Д. В. Даниил Хармс и Густав Майринк // Рус. лит. – СПб., 2005. – N 4. – С 35-53.

183. Фрумкин К. Г. О ложном гуманизме и настоящей магии : Взгляд на пьесу Горького "На дне" после прочтения Густава Майринка // Нева. – СПб., 2006. – N 9. – С. 198-204.
184. Чехлова Л. А. Своеобразие хронотопа в романе Г. Майринка «Зеленое лицо» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2014. №2 (32): в 2-х ч. Ч. 1. – С. 202-205.
185. Шатирашвили З. Двойничество и близнецный миф: «Форель разбивает лед» Михаила Кузмина и «Вспомнишь странного человека...» Александра Пятигорского // Мераб Мамардашвили и классическое европейское философское наследие. – Традиции и новации. – Пермь, 2007. – С. 107-133.
186. Эвола Ю. Предисловие к итальянскому изданию романа // Майринк Г. Ангел Западного окна: Роман / Пер. с нем. В. Крюкова; коммент. В. Крюкова, Л. Винаровой. – М.: Ладомир, 2000. – С. 371-378.
187. Ager J. P. Heimat's Sentry: Images of the Golem in 20th Century Austrian Literature. – Washington, DC: Georgetown University, 2012. – 152 p.
188. Barzilai M. Anatomies of Creation: Reviving the Golem in Times of War and Death. – Berkeley: University of California, 2009. – 229 p.
189. Boyd A. Essay Review: Reincarnating Gustav Meyrink: Three Recent Monographs. – Aries, 2012. Vol. 12, Issue 2. – P. 255-279.
190. Boyd A. C. Demonizing Esotericism: the Treatment of Spirituality and Popular Culture in the Works of Gustav Meyrink. – Amherst: University of Massachusetts, ProQuest, UMI Dissertations Publishing, 2005. – 467 p.
191. Cersowsky P. Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zum Strukturwandel des Genres, seinen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen und zur Tradition der 'schwarzen Romantik' insbesondere bei Gustav Meyrink, Alfred Kubin und Franz Kafka. – München: Fink, 1989. – 328 S.
192. Frank E. Gustav Meyrink. Werk und Wirkung. – Büdingen – Gettenbach: Avalun-Verlag, 1957 – 89 S.

193. Fritsche H. August Strindberg, Gustav Meyrink, Kurt Aram. Drei magische Dichter und Deuter. [Reprint der Originalausgabe von 1935]. – Leipzig: Amazon. – 36 S.
194. Gupte N. Deutschsprachige Phantastik 1900-1930: Studien und Materialien zu einer literarischen Tendenz / Niteen Gupte. – Essen: Verl. Die Blaue Eule, 1991. – 299 S.
195. Harmsen T. Der magische Schriftsteller Gustav Meyrink, seine Freunde und seine Werke. – Amsterdam: In de Pelikaan, 2009. – 320 S.
196. Harmsen T. Rosicrucian Imagery in *Der weiße Dominikaner* and *Der Engel vom westlichen Fenster*. – URL: <http://www.ritmanlibrary.com/2012/12/gustav-meyrink-and-the-rosicrucians/> (дата обращения: 29.07.2014).
197. Jabs S. Die Rezeption von Gustav Meyrinks Roman *Der Golem* als Werk der Trivallliteratur. – Montreal: McGill University, 1998. – 128 S.
198. Kaminskaja J. W. Dostojewskijs Nachklänge in Gustav Meyrinks Roman „Der Golem“// Dostojewskij und die russische Literatur in Österreich seit der Jahrhundertwende (Literatur, Theater). – St.Petersburg: Verlag FANTAKT, 1994. – S.141-151.
199. Keyserling A. Die Metaphysik des Uhrmachers von Gustav Meyrink. – Wien: Verlag der Palme, 1966. – 62 S.
200. Klaus E. J. A Modern Gnostic: Gustav Meyrink's *Der Engel vom westlichen Fenster*. – Modern Austrian Literature, Vol. 40, No. 2, 2007. – P. 1-19.
201. Klaus E. J. Allegorical Slumber: Somnambulism and Salvation in Gustav Meyrink's *Der Golem*. – Seminar: A Journal of Germanic Studies. May 2010, Vol. 46, Issue 2. – P. 31-145.
202. Krolick C. M. The Esoteric Traditions in the Novels of Gustav Meyrink. – State University of New York at Albany, 1983. – 372 p.
203. Marzin F. F. Okkultismus und Phantastik in den Romanen Gustav Meyrinks / Florian F. Marzin. – Essen: Verlag Die Blaue Eule, 1986. – 147 S.

204. Nocks L. The Golem: Between the Technological and the Divine. – Journal of Social and Evolutionary Systems 21 (3), 1998. – P. 281-303.
205. Rashidi B. The Divided Screen: The Doppelgänger in German Silent Film. – University of Edinburgh, 2007. – 258 p.
206. Reiter R. Das dämonische Diesseits. Phantastisches Erzählens in den Romanen „Walpurgisnacht“ und „Der weiße Dominikaner“ von Gustav Meyrink / Schriftenreihe und Materialien der Phantastischen Bibliothek Wetzlar. Band 19. – Wetzlar, 1997. – 136 S.
207. Rietzschel T. Die kritische Illusion des Gustav Meyrink. Eine Nachbemerkung / Gustav Meyrink. Das grüne Gesicht: Roman. – Leipzig und Weimar: Kiepenheuer, 1986 – S. 291-302.
208. Schmidt E. C. The Breaking of the Vessels – Identity and the Traditions of Jewish Mysticism in Gustav Meyrink's Der Golem. – Morgantown, West Virginia: West Virginia University, 2004. – 99 p.
209. Schödel S. Studien zu den phantastischen Erzählungen Gustav Meyrinks. – Erlangen-Nürnberg, 1965. – 213 S.
210. Schödel S. Über Gustav Meyrink und die phantastische Literatur // Studien zur Trivialliteratur. / Herausg. Von Heinz Otto Burger. Vittorio. – Fr. am Main: Klostermann, 1968. – S. 209-224.
211. Smit F. Gustav Meyrink: Auf der Suche nach dem Übersinnlichen. – München/Berlin: Albert Langen – Georg Müller Verlag GmbH, 1990. – 317 S.
212. Sperber H. Motiv und Wort bei Gustav Meyrink / Motiv und Wort. Studien zur Literatur- und Sprachpsychologie. – Leipzig: O.R.Reisland, 1918 – S. 7-52.