



Канцэпцыя “двайнога бачання” сусвету ў навэлістыцы Густава Майрынка

Аўстрыйская экспрэсіянісцкая культура пачатку ХХ стагоддзя вылучаецца асаблівай атмасферай патаемнага і містычнага. Так званы “чорны” экспрэсіянізм шырока эксплуатауе матывы падарожжа ў іншасвет, хваравітай свядомасці, боязі, вар’яцтва, адчаю, адчужэння. Яскравым сведчаннем гэтаму ў розных сферах мастацтва сталі змрочныя графічныя гратэскі Альфрэда Кубіна, акцэнтаваны эратызм партрэтаў Эгана Шыле, нервовая напружанасць палотнаў Оскара Какошкі, эмацыйная дадэкафанічная музыка Арнольда Шонберга, катастрафічнасць светабачання Франца Кафкі, герметычная, эзатэрычная паэзія Георга Тракля. Безумоўна, корань праблемы – у самой сітуацыі ў Аўстра-Венгрыі, якая разам з культурным росквітам перажывала глыбокі грамадска-палітычны крызіс. Агульнае для пачатку стагоддзя адчуванне еўрапейскага заняпаду было тут асабліва моцным. Сімптаматычна, што менавіта ў Вене з’явіўся псіхааналіз, які па сваёй значнасці перасягнуў межы медыцыны, стаў прадуктыўным і папулярным метадам даследавання чалавечай псіхікі ў мастацтве. У аўстрыйскай і чэшскай літаратуры дваадзіная манархія – закранутае мікробам тлену і самазнішчэння месца, прастора панавання алагізму. Прадстаўнікі розных творчых метадаў адзінадушна падкрэсліваюць хворы стан грамадства. З палярных прыкладаў можна прывесці прозу Яраслава Гашака і Франца Кафкі: адзін раскрывае дамінантную для краіны стыхію ірацыянальнасці і абсурду праз смех, у рэчышчы карнавальнай эстэтыкі, другі – праз зварот да прыёму абытаўлення ірэальнага і жахлівага.

Адным з найбольш выразных аўтараў эпохі лічыцца Густаў Майрынк, чья творчасць прасякнутая цікавасцю да містыкі і рознага кшталту праяваў звышнатуральнага. Багаты асабісты досвед (захапленне акультнымі навукамі, удзел у спірытуалісцкіх гуртках і схільнасць да містыфікацый) дапамог пісьменніку распрацаваць унікальную мастацкую канцэпцыю свету, у якім амаль не існуе межаў паміж рэальнасцю і фантастыкай. Самы вядомы яго твор – культавы раман “Голем” (1915) – лабірынт загадкавых вобразаў і таямнічых падзей, мадэрнісцкае пераасэнсаванне старадаўняй пражскай легенды пра гліняную істоту, ажыўленую магіяй магутнага рабі Лёва. У малой прозе Майрынк таксама пераканаўча сцвярджае, што навакольнае асяроддзе – толькі маленькая праекцыя грандыёзнага і невычарпальнага на таямніцы універсуму. Спадкаемца сімвалістаў з іх уяўленнямі пра падвоенасць рэчаіснасці, пісьменнік у зборніках “Архідэі. Дзіўныя гісторыі”, “Кабінет васковых фігур”, “Чароўны рог нямецкага філістара”, “Ліловая смерць” і іншыя навэлы” імкнецца раскрыць сувязь паміж прасторай эмпірычнага і іншабыццём. Адзін з найбольш вядомых падстаўнікоў “пражскай літаратурнай выспы”, Майрынк разам з Францам Кафкам, Леа

Перуцам, Францам Вэрфелем спавядае філасофію ірацыянальнага: “Бывае, секунды пралятаюць у нашай свядомасці і робяць штодзённыя падзеі пагрозліва незнаёмымі... нібы раптам абуджаешся і адразу ж засынаеш, паспяваючы за адзін удар сэрца зазірнуць у шматзначны, незвычайны свет, поўны загадкавага сэнсу” (“Кабінет васковых фігур”, *тут і далей пераклад з нямецкай мой – Н.Л.*).

Для навэлаў Майрынка характэрны падвоены хранатоп: дзеянне адбываецца адначасова і ў прасторы пачуццёвага, і ў іншасветным вымярэнні. Сцвярджаючы ўзаемапранікальнасць гэтых сфераў, пісьменнік паказвае, што яны ўвесь час узаемадзейнічаюць, а калі-нікалі нават мяняюцца месцамі. Тое, што звыкла лічылася неад’емнай прыкметай эмпірычнага свету, набывае містычную афарбоўку, падзеі ж звышнатуральныя, наадварот, могуць выглядаць цалкам зразумелымі (апошняе дае падставы сцвярджаць падабенства майрынкаўскага метаду з “магічным рэалізмам”). Месца дзеяння ў навэле “Эспанат” – Прага, якая набывае ў творы змрочны каларыт. Адзін з пратаганістаў, Атакар Донал, прамаўляе: “У гэтым садзе, гэтых старых вязах, там, унізе, ёсць нешта выродлівае... зірні, як злавесна вылучаюцца Градчаны на фоне неба. І гэтыя асветленыя байніцы замка! Напраўду, дзіўныя вятры тут, на Малай Стране! Нібы ўсё жывое сышло глыбока пад зямлю, баючыся схаванай у засадзе смерці. У цябе ніколі не было пачуцця, што аднойчы гэты цымяны вобраз раптам знікне, нібы відзеж, *fata morgana*, што ўсё соннае, здранцвелае тут жыццё абудзіцца нейкай прывіднай жывёлінай для чагосьці новага і жудаснага?!” Цемра і пагрозлівае аблічча Пражскага Града нагнаюць пачуццё жаху ад мярцвянай стыні і пустэчы начных вуліц. Аўтар звяртаецца да распаўсюджанага ў экспрэсіянісцкай літаратуры прыёму персаніфікацыі, калі рэчы, з’явы і аб’екты матэрыяльнай культуры набываюць рысы жывых істот. Асаблівы статус мае гэты мастацкі сродак у творах урбаністычнай тэматыкі. Да прыкладу можна ўзгадаць прысвечаныя Берліну вершы Георга Гайма, у якіх нямецкая метраполія прыпадабняецца да гіганцкай дэманічнай істоты, здольнай праглынуць кволага і разгубленага чалавека. Пражскія пісьменнікі неаднойчы звярталіся да падобных апісанняў, па слухным вызначэнні А. Гугніна, “містыфікаваны вобраз Прагі ... у іх сталай творчасці ўвасобіўся ў сімвал неспасцігальна ірацыянальнай, непераадольнай адчужанасці асобы ад вонкавага свету” [с. 26]. Чэшская сталіца ў Майрынка – жывы арганізм, нават сцежкі тут пульсуюць, бы вены. Камяніцы гораду надзеленыя душой, але чалавечай прысутнасці не бачна. Эксплуатуючы паэтыку кантрастаў, аўтар выкарыстоўвае прыём арэчаўлення, у супрацьвагу адушаўленай прыродзе выводзіць вобразы людзей-механізмаў. Апроч двух галоўных герояў, нікога няма, жыццё спыніла свой рух і пакінула спалоханых сяброў сам-насам са смерцю. Яна ж паказаная ў фізічным абліччы: у пакоі анатама Махамеда Дараш-Кога Атакар і Сінклер становяцца сведкамі інфернальных эксперыментаў доктара, у здранцвенні сузіраюць жудасны эспанат з яго калекцыі – рэшткі нябожчыка, падключаныя да электрычнага

апарату. Матыў здзеку з чалавечага цела, што не знайшло прытулку ў зямлі, набывае сімвалічнае гучанне. У эстэтыцы экспрэсіянізму вобраз мёртвых без пахавання адлюстроўвае трагічны лёс асобы, ад нараджэння асуджанай несці цяжар уласнага скону. Як і павешаны ў вершы Гайма “Дрэва”, што нібы язык велізарнага звону, б’ецца ў раўнадушны блакіт неба, майрынкаўскі Аксель таксама застывае беспрытульным чужаніцам у прасторы паміж двума светамі.

Перажыванне дваістасці сусвету спараджае пакутлівы раскол у душы чалавека, які адначасова выяўляе і анельскую, і інфернальную прыроду. Майрынк разумее, што людзі не заўсёды раскрываюць сваю сутнасць, нярэдка ўводзяць іншых у зман наконт сваёй асобы. Але самае балючае, што яны не ведаюць сябе ці баяцца спазнаць горкую праўду пра ўласную душу. Для разумення канцэпцыі асобы ў навэлістыцы пісьменніка важнае значэнне мае тэма твару і маскі, аўтар паказвае, што часам нашыя меркаванні наконт іншых трымаюцца на фальшывых уражаннях. Так, цалкам расчараваны ў жыцці герой апавядання “Ліхаманка” падчас аднаго са снабчанняў трапляе на дзіўныя могілкі, дзе агромністы чорны крумкач выседжвае чалавечыя сэрцы. Менавіта ў паўвар’яцкім стане, балансуючы на мяжы іншасвету, ён спасцігае, наколькі ілжывым было яго ўяўленне пра рэчаіснасць. Чорная нахабная птушка, што вылятае з-пад помніка добранадзейнаму філантропу, сімвалізуе агідную, гнілую натуру гэтага чалавека. А вядомага грэшніка выратаўвае “тая неўтаймаваная, нібы полымя, жарсць, неспатольная прага чагосьці невядомага, неспазнанага, таго, што немагчыма знайсці на зямлі”. Таму толькі яго магілу вартуе самотны белы крумкач. Чалавек, асуджаны на смяротнае пакаранне, здолеў падмануць саму смерць.

Свет Майрынка можна параўнаць з вялікім ляльным тэатрам, у якім нейкія загадкавыя сілы кіруюць людзьмі-марыянеткамі, вызначаюць іх лёсы. Няздольныя зразумець ні сябе, ні іншых, асобы гэтыя, тым не менш, смешныя ў марнай спробе самасцверджання, вартыя жалю лялькі, што хаваюць духоўную пустэчу за фальшывай заслонай словаў і жэстаў. Шмат хто з іх спавядае нібыта прынцыповую свабоду, спрабуе абстрагавацца ад законаў маральнасці, не прызнае ні Бога, ні Сатаны, але не можа даўмецца, што кроўна залежны ад іх. Доктар Сакрабоска Хазэльмаер з навэлы “Сонечны ўдар” з’едліва іранізуе з іх наіўнасці і недасведчанасці. У творы гэты ўсюдысны персанаж выступае ў розных абліччах – нябожчыка, што дзіўным чынам дасылае калядныя паштоўкі, клоўна, суразмоўцы ў карчме – і адначасова з’яўляецца персаніфікацыяй д’ябла. Паколькі адна з яго роляў – гаспадар пастаялага двара, можна адчуць прыхаваны пісьменніцкі здэк. Прастора змяных насалодаў і жарсцяў нагадвае вялізную карчму, у якой д’ябал-валадар да пары да часу паблажліва сочыць за гасцямі.

Сваёй кульмінацыі вобраз свету-тэатра дасягае ў апавяданні “Кабінет васковых фігур”, у якім аўтар прадстаўляе цэлую галерэю асобаў-лялек. Вандроўны балаган пад кіраўніцтвам містэра Конга-Браўна вабіць наведвальнікаў, якія з хваляваннем усведамляюць, што пэўныя фігуры з

дзіўнага паноптыкуму – зусім не васковыя, а рэальныя людзі. Агідныя стварэнні ўжо вядомага Махамеда Дараш-Кога нагадваюць персанажы-маскі з палотнаў бельгійскага мастака Джэймса Энсара. Як і на яго карцінах “Аўтапартрэт з маскамі”, “Прыбыццё Хрыста ў Брусэль”, “Дзіўныя маскі”, “Інтрыга”, у майрынкаўскім творы гэта адзначаныя пячаткай інфернальнасці істоты, чые злавесныя ўсмешкі выклікаюць пачуццё трывогі і страху. Людзі, ад якіх засталіся толькі плоцевыя абалонкі, чыя натура згвалчаная і знявечаная, больш не належаць да свету жывых і не могуць далучыцца да мёртвых. Навэлу можна параўнаць з культавым раманам Мэры Шэлі “Франкенштэйн, альбо Сучасны Праметэй”: таленавіты вучоны з кнігі англійскай пісьменніцы стварае чалавека з элементаў цел памерлых, Дараш-Ког таксама мадэлюе новых людзей з чалавечай матэрыі. Вяршыня майстэрства перса – двайны гамункул Вайю і Дхананджайя, з сына звар’яцелага Томаса Шарнака. Шэлі і Майрынк нібы перасцерагаюць чалавецтва супраць магчымых хібаў тэхнічнага прагрэсу, якія з’яўляюцца адваротным бокам імкнення да спасціжэння таямніцаў быцця. Іх творы не страцілі актуальнасці ў святле бясконцых навуковых дыскусій наконт набалелых і спрэчных пытанняў кштальту яўгенікі і кланавання.

Доктар Мельхіёр Кройцэр скрушна зазначае, што бесперапыннае напружанне, душная блакада таямнічага здольныя спустошыць, пазбавіць раўнавагі. Але гэтага, на жаль, вымагае само наша існаванне, паколькі ўвесь час даводзіцца разгадваць нейкія таямніцы, раскрываць злачынствы, вывучаць сваю прыроду. Томас Шарнак неяк апавеў доктару, што “чалавечыя жыццё – нешта іншае, чым мы ўяўляем..., складаецца з мноства магнетычных токаў, якія часткова цыркулююць у прасторы цела, часткова – па-за яго межамі”. Сузіранне экспазіцыі кабінета шакіруе герояў, ставіць перад разуменнем сваёй недасведчанасці і ў пэўнай ступені палохае, адпрэчвае ад далейшых пошукаў. Яны сутыкаюцца з праблемай уласнай бездапаможнасці: таямнічыя сілы, што кіруюць светам, у любы момант могуць згуляць з кожным такую ж злую партыю, як і з тымі, хто ператварыўся ў васковыя фігуры.

У навэлах аўтар таленавіта распрацоўвае тэму адчужэння. Генеральная для экспрэсіянісцкай літаратуры, яна рэалізуецца на некалькіх узроўнях: адчужэнне ад навакольнага асяроддзя, прыроды, грамадства, блізкіх і, нарэшце, адчужэнне суб’екта ад самога сябе. У “Кабінеце васковых фігур” наведвальнікі выставы не пазнаюць у экспанатах калекцыі сваіх нешчаслівых супляменнікаў, што лішні раз пацвярджае агульную для мастакоў-экспрэсіяністаў думку, выдатна сфармуляваную ў вершы Франца Вэрфеля: “Усе мы на зямлі чужыя людзі”. У навэле “Катастрофа” Майрынк пашырае маштаб праблемы, аналізуе трагедыю асобы, якая страчвае разуменне ўласнай сутнасці і не бачыць больш сэнсу ў існаванні. Хлодвіг Дона, некалі цікаўны да розных праяваў жыцця, пасля знаёмства з індыйскім брамінам Лала Булбір Сінгхам і пражскім прапаведнікам Янам Долежалам перажывае пакутлівую метамарфозу. Падчас рытуалу ініцыяцыі герой назірае за

чальцамі секты, якія пад уздзеяннем магіі Долежала страчваюць кантроль над сваёй свядомасцю і цела, у пачварных пакутах курчацца на падлозе, счাপляюцца ў адзінае д'ябальскае кола. Гэтая карціна ўражвае Хлодвіга, раскрывае яму жахлівую праўду пра бюсілле чалавека. У любы момант ён можа пазбавіцца розуму, трапіць пад фізічную і псіхічную залежнасць ад больш моцнага, зрабіцца пешкай у невядомай яму гульні. Як і Франц Кафка, у філасофскай сістэме якога катэгорыя ўлады мае выключны статус, Майрынк спрабуе акрэсліць межы ўплыву пэўных людзей на іншых. Выснова, якую можна зрабіць па прачытанні твору, зусім не суцяшае, паколькі ў асобных выпадках такіх межаў зусім не існуе.

Усвядоміўшы горкую праўду, Хлодвіг пачынае па-іншаму ставіцца да сябе і блізкіх, да традыцыйных каштоўнасцяў, звыклых паняццяў пра красу і моц цела. Яно падаецца герою пачварным. Ён заклікае знаёмых папрактыкавацца ў методыцы самаадчужэння, мэтай якога з'яўляецца спасціжэнне сваёй сапраўднай прыроды: “Зірніце яшчэ раз на руку. Агідны згустак мяса з пяццю мярзотнымі абрубкамі рознай даўжыні! Спакойна сядзьце, пачніце ўглядацца ў вашу руку і адкіньце ўсе ўспаміны, звязаныя з ёю; карацей, сузірайце яе як нешта цалкам новае, і вы зразумеце, што я маю на ўвазе. А калі пашырыць межы эксперыменту на ўсё чалавечае аблічча?! Жах можа ахапіць, больш за тое – адчай!” Абіраючы пазіцыю вонкавага назіральніка ў дачыненні да самога сябе, можна пераканацца ва ўласнай непаўнаватаснасці. Сузіранне цела рана ці позна справакуе на спробу аналагічнага вывучэння душы, вынікам чаго непазбежна будзе татальная расчараванасць і нявер'е ў магчымасць самаўдасканалення.

Такім чынам, падвоенасць сусвету ў навэлах пісьменніка назіраецца не толькі на ўзроўні навакольнай, але і чалавечай прыроды. Аўтар паказвае, наколькі па-рознаму можа страчваць асоба сувязь з уласным цела, якое ператвараецца ў кнігу з вырванымі старонкамі (“Кабінет васковых фігур”), катавальню плоці (“Катастрофа”), змрочную вязніцу для беспрытульнай душы (“Ліхаманка”). Як шматлікія экспрэсіяністы, Майрынк пільную ўвагу звяртае на феномен дысацыяцыі, выдатна дэманструе, што ў асобных выпадках чалавек можа дасягнуць адчування выхаду за межы цела. Гэты механізм псіхалагічнай абароны дазваляе на пэўны час схавацца за ілжывым уражаннем, што ўсё нядобрае адбываецца з кімсьці іншым. Але пісьменнік паслядоўна выбудовае сваю канцэпцыю дваінога бачання рэчаіснасці. Заканамерна, што наступным крокам робіцца адлюстраванне трагічнага расколу свядомасці, шызафрэнніі, вар'яцтва. Псіхічна хворыя людзі больш не належаць сабе, нікім не зразуметыя, яны існуюць у нейкім іншым, цалкам недасягальным вымярэнні.

У кантэксце пошукаў літаратуры мяжы стагоддзяў з яе пільнай увагай да механізмаў функцыянавання псіхікі Майрынк падкрэслівае, што чалавек з разбалансаваным душэўным станам можа сузіраць і спасцігаць камунікацыю сусветаў. Прастрацыя, транс, кашмарныя снабачанні, галюцынацыі, параксізмы болю пазбаўляюць раўнавагі, але дазваляюць наблізіцца да

невядомага. Нездарма ў навэле “Майстар гадзіннікаў” аўтар называе розум “заклятым ворагам, якога носіць у сабе кожны смяротны”. Герой твору адчувае, што не падмацаваная фактычнымі ведамі інтуіцыя можа быць больш карыснай за рацыяналізм, які часам прыводзіць у палон клішэ, мяшчанскіх стандартаў, фальшывых ідэалаў.

У мастацкай сістэме Майрынка выключную ролю мае тэма творцы і творчасці, шматлікія героі пісьменніка – мастакі, якія па-іншаму бачаць свет і імкнуцца перайначыць яго згодна са сваёй неўтаймаванай фантазіяй. Бадай, самыя вядомыя з іх прадстаўленыя ў рамане “Голем”: таленавіты ювелір-рэстаўратар Атанасіус Пернат і Шэмая Гілель, пад уплывам якога галоўны герой паглыбляецца ў містыцызм. Важнае значэнне мае таксама фігура мудрага рабі Лёва, які непасрэдна не з’яўляецца дзейнай асобай, але менавіта ён стварае з гліны Голема, адухаўляе нежывую матэрыю. Для людзей творчых быццё распадаецца на дзве сферы – аб’ектыўны свет ва ўсім багацці адценняў і таямніц, і універсум-наватвор, спараджэнне ўласнай мастацкай думкі. У навэлістыцы Майрынка таксама шмат герояў-мастакоў, творчасць тут прадстаўленая на розных узроўнях: як артыстычная прафесія, навуковая дзейнасць, эксперыменты над чалавечай прыродай, візіянерскае пераасэнсаванне быцця. У “Майстры гадзіннікаў” аўтар паказвае, як са, здавалася б, звычайнага рамяства можа вырасці сапраўднае мастацтва. Стары майстар, чый пакой поўны дзівосных механізмаў, сцвярджае, што ўсе яны маюць жывую душу. Пісьменнік дэтальна, вельмі маляўніча апісвае размаітыя гадзіннікі, усіх магчымых памераў і формаў, інкруставаныя прыгожымі ўзорамі, аздобленыя каштоўнымі камянямі. Некаторыя ўяўляюць сабой асобны маленькі сусвет са сваімі насельнікамі: мініяцюрнымі дамамі, пажамі, вершнікамі, дрывасекамі, касцамі, чые грацыёзныя жэсты і рухі знаходзяцца ў меладычным суладдзі з ходам стрэлак. Зачараванаму сузіральніку здаецца, што менавіта тут – сапраўднае існаванне, што горад са сваімі разважлівымі мяшчанамаі, невыноснай рутынай, чорна-белымі цыферблатамі – асяродак фальшу і духоўнай смерці. Да майстра яго прыводзіць патрэба наладзіць незвычайны хранометр, што дастаўся яму ў спадчыну. І стары дзівак раскрывае яму сутнасць чалавечага жыцця, якая акумуляванае ў фразе, шмат разоў выгравіраванай на створаных ім гадзінніках: “Summa scientia nihil scire” – “Найвышэйшыя веды – нічога не ведаць”. Як мастак ён заклікае да інтуітыўнага спасціжэння рэчаіснасці, калі ўсё самае значнае раскрываецца не ў выніку эмпірычнай дзейнасці, доўгай сістэматызацыі досведу, а праз азарэнне, творчае перажыванне.

Пры ўсёй глабальнай трагічнасці і агульным песімістычным настроі абсалютна відавочна, што навэлы Майрынка маюць магутны стваральны пачатак, бо па-ваярску адважна паўстаюць супраць цынічна-звыклага, абьякава-раўнадушнага існавання, развенчаюць недасканаласць свету, адпрэчваюць усялякі фальш, абсурднасць ілжывых чалавечых паводзінаў і стасункаў. Яго філасофія быцця сугучная пошукам многіх мадэрністаў, чые светаадчуванне нібыта не пакідае выйсця, пазбаўляе надзеі і абяззбройвае

чытача. Але нават у сітуацыі расчараванасці і нявер'я аўтары пачатку ХХ стагоддзя спрабуюць акрэсліць найвышэйшы сэнс нашага існавання. “Абвясціўшы чалавека адзінай каштоўнасцю светабудовы, носьбітам Боскага, экспрэсіянізм даруе яму ролю творцы, які запаўняе хісткі, аморфны хаос лініямі, колерамі, гукамі, прадметамі, істотамі, сваім “я” [с. 633], – трапнае вызначэнне даследчыка А. Мацкевіча наконт ролі творчай асобы ў эстэтыцы экспрэсіянізму цалкам стасуецца з прозай Майрынка. З дапамогай яскравых, нечаканых вобразаў, складаных сюжэтных калізій, жывапіснага, музычнага слова аўстрыйскі пісьменнік апавядае пра невычарпальную на таямніцы магічную прастору фантазіі, пранікнуць у якую здольны толькі абраныя і мастакі.

Літаратура:

Энциклопедический словарь экспрессионизма / Гл. ред. П. М. Топер. М., 2008.

Наталля Ламека

© Наталля Ламека, 2009