

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**
(Н И У « Б е л Г У »)

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ
ИСТОРИКО-ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА РУССКОГО ЯЗЫКА И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

**СПОСОБЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОПЛОЩЕНИЯ
ТЕМЫ АБСУРДА ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО
СУЩЕСТВОВАНИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
Н.В. ГОГОЛЯ И Ф. КАФКИ**

Выпускная квалификационная работа
обучающейся по направлению подготовки
44.03.05 Педагогическое образование,
профиль Русский язык и литература
заочной формы обучения, 02031251 группы
Ярош Елены Сергеевны

Научный руководитель
кандидат филологических наук,
доцент Жиленков А.И.

БЕЛГОРОД 2018

Оглавление

Введение	3
Глава I. Типологическая общность проблематики произведений Н.В. Гоголя и Ф. Кафки.....	12
§ 1. «Отчуждение человека в социально-иерархическом обществе» у Н.В. Гоголя.....	12
§ 2. «Разобщённость человека с миром и одиночество в условиях тотального кризиса первой четверти XX века» у Ф. Кафки.....	13
§ 3. Взаимоотношения автора и героя.....	15
Глава II. Конфликт личности с «вывихнутой» реальностью: абсурдный человек в абсурдной ситуации.....	25
§ 1. Тема «маленького человека» и тема «превращения» – «ужасные фантазии на тему этики ясности» (А. Камю).....	25
§ 2. Трагический конфликт частного человека с миропорядком у Н.В. Гоголя и Ф. Кафки.....	31
Глава III. Способы построения художественного мира: «фантастический реализм» Н.В. Гоголя и «экспрессионистический реализм» Ф. Кафки.....	39
§ 1. Гротеск и изображение трагедии через повседневность у Н.В. Гоголя.....	39
§ 2. Метафора – образ человеческого отчуждения у Ф. Кафки.....	41
§ 3. «Физиологическая символизация» у Н.В. Гоголя и Ф. Кафки.....	46
Заключение	58
Библиографический список литературы	61
Приложение	68

Введение

Выпускная квалификационная работа посвящена изучению способов художественного воплощения темы абсурда человеческого существования в произведениях Н.В. Гоголя и Ф. Кафки на примере повести «Нос» и новеллы «Превращение». Сопоставление этих имён в мировой литературе не ново и вполне закономерно. Их сближает феномен кризиса сознания, порожденный социальным кризисом (его уникальность и универсальность), а также способ организации художественного мира Гоголем и Кафкой и, соответственно, решение авторами проблемы человека в мире абсурда.

Совершившийся в XX веке, особенно ко второй его половине, выход Н.В. Гоголя на авансцену мировой культуры, ощущение его как необычайно современного художника, предвосхитившего тенденции иррациональности и абсурдизма в литературе и искусстве Новейшего времени, определило сопоставление двух имен – Н.В. Гоголя и Ф. Кафки – как важную историко-литературную проблему. В этом и заключается **актуальность** дипломной работы.

Целью дипломной работы является исследование способов художественного воплощения темы абсурда человеческого существования в произведениях Н.В. Гоголя и Ф. Кафки – художников разных культур и эпох – в повести «Нос» и новелле «Превращение»

Задачи работы сводятся к следующему:

- выяснение типологической общности проблематики произведений Н.В. Гоголя и Ф. Кафки;
- изучение конфликта личности с «вывихнутой» реальностью: абсурдный человек в абсурдной ситуации;
- исследование способов построения художественного мира: «фантастический реализм» Н.В. Гоголя и «экспрессионистический реализм» Ф. Кафки.

Методология. Для достижения поставленной цели и решения поставленных задач используется сравнительно-типологический метод литературоведческого исследования.

Объектом дипломной работы является творчество Н.В. Гоголя и Ф. Кафки, **предметом** – способы художественного воплощения темы абсурда человеческого существования.

Для начала необходимо обратиться к дневникам Ф. Кафки, в которых русский писатель упоминается неоднократно, для того, чтобы понять, что определённые точки пересечения в видении и восприятии мира, безусловно, были. В дневниках Ф. Кафки есть записи, имеющие непосредственное отношение к Н.В. Гоголю. Одна из них, от 14 марта 1915 г., свидетельствует о том, что Ф. Кафка прочел статью Н.В. Гоголя о лиризме [Kafka: 1954, 467]; другая, более развернутая, датированная 14 февраля 1915 г., содержит в себе отзвуки впечатлений, вынесенных из чтения «Мертвых душ», Ф. Кафка пишет о «безграничной притягательности России». Но в поисках образа, в котором ее можно было бы выразить лучше всего, он противопоставляет гоголевской «тройке» свой, проникнутый характерной «кафкианской» тоскливой мрачностью, «образ огромной необозримой реки, желтоватые воды которой растекаются невысокими волнами. По берегам – пустынные степи, увядшие, измятые травы». Дорисовывая эту картину, Кафка добавляет, что «все здесь потухает» [Kafka: 1954, 463]. Нетрудно заметить, как полемически противоположен по своему духу и настроению этот символический унылый пейзаж вдохновляющему, полному лирического подъема, символическому финалу первого тома поэмы Н.В. Гоголя. Факты рецепции являются основой для сравнительно-типологического изучения проблемы.

Типологический подход к повестям «Нос» и «Превращение» заставляет обратить внимание, прежде всего, на нарочитую акцентировку объективности и «всамделишности» всего происходящего. И нельзя не

сказать о мотиве сновидения, играющем важную роль и у Гоголя – большую, и у Ф. Кафки – меньшую); конечно, логика совмещения различных обликов персонажей и перетекание одного в другой определяется именно логикой сновидений (это применимо особенно к гоголевской повести: «...я сам принял его сначала за *господина*. Но, к счастью, были со мной очки, и я тот же час увидел, что это был *нос*»; у Ф. Кафки же внешний облик персонажа после совершившегося превращения дан более устойчиво. Однако сходство со сном не определяет в целом поэтику произведения. Сама событийность строится на отрицании сна, на утверждении ее абсолютной подлинности (у Н.В. Гоголя содержащийся в черновой редакции намек, что все это приснилось персонажу, снимается; и также у Ф. Кафки: «*Это не было сном*»). Интерпретация случившегося как сновидения заведомо предотвращается совпадением реакции не одного только «претерпевшего», но и всех остальных лиц: у Н.В. Гоголя – чиновника газетной экспедиции, полицейского, врача; у Ф. Кафки – родных Грегора Замзы; и в том и в другом случае каждый из персонажей видит свою часть, свой «сектор» совершающегося события. Создается жесткая система связей, предписывающая каждому собственную «объективную» линию поведения. Если бы это был сон, то, наверное, пришлось бы признать, что это такой сон, который одновременно снится многим лицам.

«Всамделишность» событий подчеркнута и особой манерой повествования, которая, будучи в значительной мере адекватной субъективному миру персонажа, все же оставляет место для авторского присутствия. Роль же автора в том, чтобы верифицировать если не все детали происходящего, то его опорные моменты. Широкое пространство, предоставленное читательскому воображению, ограничено лишь одним – ощущением природы той ситуации, в которую поставлены главные лица, при всем их отличии в психологии, уровне развития, морали и т.д.

Эта весьма напряженная ситуация – рушится весь образ жизни, угроза нависает над коренными основами индивидуального существования, непроходимая черта отделяет претерпевшего от окружающих, в том числе и от самых близких, какими для Грегора Замзы являются его родители и сестра. Это ощущение катастрофичности и возникающего непреодолимого барьера выражено в комической манере и в гоголевской повести: «Боже мой! боже мой! За что это такое несчастье? Будь я без руки или без ноги – все бы это лучше; будь я без ушей – скверно, однако ж все сноснее; но без носа человек – черт знает что: птица не птица, гражданин не гражданин, – просто возьми да и вышвырни за окошко!» На самом деле «пограничная ситуация».

Значимость всего происходящего в обеих повестях усилена и с помощью мифологического фона, который сделал предметом анализа Р. Карст. Вспомним, что и Ковалев, и Грегор Замза обнаруживают резкую перемену в своем положении утром, с пробуждением ото сна. «Метаморфоза – вестница ночи; изменение совершается во тьме и разоблачает свою тайну с рассветом, который приносит с собою рассеяние и облегчает создание нового» [Karst: 1980, 35]. Вместе с тем именно ночной сон делит временное протяжение человеческой жизни на отрезки – дни, недели, месяцы, годы... человек, не спавший ночь, не испытывает ощущения начала нового; наступивший день кажется ему продолжением предыдущего. У Ф. Кафки, как и у Н.В. Гоголя, рубеж пробуждения приобретает еще более важную роль: с него начинается не только новый хронологический отрезок времени, но и новый строй взаимоотношений и связей, непохожий на то, что было «вчера», начинается новая реальность – ирреальная.

Наконец, следует обратить внимание еще на один типологически общий момент – полную немотивированность перемены. Обычно ее причиной, инициатором или агентом служил персонаж, воплощающий, как говорил Э.Т.А. Гофман, «злой принцип»: черт, ведьма или лицо,

вступившее с ними в преступную или двусмысленную связь, иначе говоря, персонифицированное воплощение фантастики. В повести «Нос» сверхъестественный источник фантастики устранен. Угадывается только его след – на уровне стилистических оборотов, например, в комическом допущении майора Ковалева, что «черт хотел подшутить надо мною», или же в предположении того же Ковалева, что виновата Александра Подточина, пожелавшая женить его на своей дочери. Благодаря этому создается эффект, который принято называть анонимностью сверхличных сил, и что именно в этом пункте произведение Кафки непосредственно продолжает гоголевское.

Обе повести схожи в том, что в сюжете «странное событие» наступает внезапно, неотвратимо, без всякой подготовки и видимой мотивации. Отсутствует предыстория, а вместо нее предлагается мнимая предыстория, даже штрихи к ней, мелькающие в сознании одного персонажа (Грегор Замза полагает, что он устал, переутомился) или нескольких (Прасковья Осиповна, жена цирюльника, убеждена: ее муж во время бритья так теребит своих клиентов за носы, что последние «еле держатся»; Иван Яковлевич подозревает, что он был накануне пьян; сам майор Ковалев – что вмешалось третье лицо).

Функцию предыстории – если обратиться к другим произведениям Кафки – могут брать на себя версии, предлагаемые даже «объективно», от лица повествователя, – но это ничуть не проясняет дела («Процесс» начинается словами: «Кто-то, по-видимому, оклеветал Йозефа К. ...» [Кафка: 2004, 13] – утверждение, которое также повисает в воздухе). «От заклятия нас всегда отделяет лишь один день: жертвоприношение свершилось вчера. Именно поэтому Кафка почти всегда избегает прямых указаний на предысторию ... Его произведения герметичны по отношению к истории...» [Манн: 1999, 175]. Видимо, любое художественное произведение «герметично», но в отношении «Носа» или «Превращения»

это особенно наглядно: для реализации их действия и смысла было необходимо, чтобы «отказали» какие-то коренные законы бытия.

Проблема сравнительно-типологического исследования творчества Н.В. Гоголя и Ф. Кафки неоднократно привлекала исследователей.

Виктор Эрлих, которому принадлежит приоритет научной постановки вопроса «Кафка и Гоголь», уделил сходству повестей «Нос» и «Превращение» большую часть своей статьи [Erlich: 1956]. «Хотя гоголевское алогичное повествование не включает в себе черты экзистенциальной трагедии, ему так же, как более мрачному рассказу Кафки, свойствен контраст между «реалистическим» способом представления и совершенно невероятным центральным событием» [Erlich: 1956, 170]. Для постановки проблемы дипломной работы важно рассмотреть сходство элементов поэтики повестей. Добавим: это сходство простирается и дальше, охватывая весьма важные элементы поэтики.

Виктор Эрлих, основываясь главным образом на «иррационалистических» мотивах, в «Носе» сопоставляет с «Превращением» Кафки, усматривает также общность обоих писателей в присущей их творчеству, по его мнению, идее деградации человека, его всегдашней готовности утратить свой человеческий облик и человеческую природу, превратиться в животное или насекомое [Erlich: 1956]. Даже гоголевское сравнение Собакевича с медведем оказывается в таком истолковании аналогичным символическому замыслу зловещего рассказа Кафки о превращении заурядного коммивояжера в чудовищное насекомое. При этом надо помнить о существенном различии в самом взгляде каждого из сопоставляемых писателей на человека и его место в жизни. Н.В. Гоголь действительно не раз употребляет такие выражения, как «оскотиниться», «омедведиться», говоря о персонажах своей поэмы, и в этих выражениях, и в образах слышна не только острая боль за человека, потерявшего свой истинный облик, но и то, чего уже нет у Франца Кафки, – уверенность в том, что человек может и должен быть человеком и что

нет такого безнадежного падения, которое исключало бы воскрешение подлинной человечности.

Владимир Набоков в своей знаменитой статье «Превращение» Франца Кафки утверждает: «У Гоголя и Кафки абсурдный герой обитает в абсурдном мире, но трогательно и трагически бьется, пытаясь выбраться из него в мир человеческих существ, – и умирает в отчаянии» [Набоков: 2000, 247].

В. Набоков, сопоставляя произведения Н.В. Гоголя и Ф. Кафки, говорит о фантазии и реальности и об их взаимоотношении. Он ставит цель «понять, что такое реальность, дабы выяснить, каким образом и до какой степени так называемые фантазии расходятся с так называемой реальностью» [Набоков: 2000, 243]. В рассуждении он приходит к выводу о том, что у литературных героев разные реальности. У Н.В. Гоголя и Ф. Кафки герой, наделенный определенной чувствительностью, окружен гротескными бессердечными персонажами, смешными и жуткими фигурами. У Н.В. Гоголя «человеческое содержание» героя иного рода, нежели у Ф. Кафки в «Превращении», но взывающая к состраданию человечность присуща обоим.

Марта Антоничева, откликаясь в «Эссе Набокова «Николай Гоголь»: прорыв в ирреальное» [Антоничева: 2006], отмечает, что ирреальное и абсурдное являются одним из наиболее актуальных для В. Набокова категорий. Поэтику Н.В. Гоголя писатель рассматривал в аспекте семантики возможных миров и различал художественную реальность (фикциональную) и реальность автора/читателя (бытие сущего). Именно выдающуюся особенность прозревать иные миры обнаруживает В. Набоков у Н.В. Гоголя и Ф. Кафки.

А.В. Карельский, анализируя творчество Ф. Кафки в контексте австрийского лиро-мифологического эпоса, находит аналогию в творчестве Н.В. Гоголя той неправдоподобной ситуации, которая изображена в повести «Превращение». Будучи как литературный прием

вполне законным, фантастический образ Ф. Кафки, тем не менее, кажется ученому вызывающим именно в силу своей демонстративной «неэстетичности».

«Однако представим себе на минуту, что такое превращение все-таки случилось; попробуем примириться на время чтения рассказа с этой мыслью, так сказать, забыть реальный образ гиганта-насекомого, и тогда изображенное Кафкой предстанет странным образом вполне правдоподобным, даже обыденным. Дело в том, что в рассказе Кафки не оказывается ничего исключительного, кроме самого начального факта. Суховатым лаконичным языком повествует Кафка о вполне понятных житейских неудобствах, начавшихся для героя и для его семейства с момента превращения Грегора, — настолько сухо и лаконично, по обыденному, что затем уже как бы произвольно забываешь о невероятности факта, легшего в основу истории» [Карельский: 2000, 249].

Ю. Манн в статье «Встреча в лабиринте (Франц Кафка и Николай Гоголь)» стремится установить «реальное соотношение двух писателей» [Манн: 1999]. Исследователь находит точки совпадения и в поэтике повестей «Нос» и «Превращение», и в общей эволюции обоих писателей, в проблеме «отношения пространства к человеку», и в типах героев, и в «редукции двоимирия» в художественном мышлении обоих писателей, их эстетических суждениях и художественных вкусах. Масштабностью и глубиной сопоставления Ю. Манн выделяется из общего ряда заинтересованных проблемой «Гоголь – Кафка» литературоведов. Оба писателя «благодаря соединению неотразимой конкретности и таинственной неопределенности достигают высшей степени символизации» [Манн: 1999, 40].

Труды исследователей творчества Н.В. Гоголя и Ф. Кафки – Ю. Манна, С. Бочарова, М. Храпченко, А. Каркельского, Д. Затонского, Б. Сучкова, а также писателя В. Набокова стали теоретической базой дипломной работы.

Структура выпускной квалификационной работы – введение, три главы, заключение, библиографический список литературы и приложение, в котором представлены методические рекомендации по изучению произведений Н.В. Гоголя и Ф. Кафки в средней школе.

Апробация результатов исследования проходила на Международном молодежном научном форуме «Белгородский диалог – 2018» (НИУ «БелГУ», апрель 2018 года).

Глава I.**Типологическая общность проблематики произведений****Н.В. Гоголя и Ф. Кафки****§ 1. «Отчуждение человека в социально-иерархическом обществе»****у Н.В. Гоголя**

Очевидна общность проблематики произведений Н.В. Гоголя и Ф. Кафки.

В творчестве Н.В. Гоголя мы становимся свидетелями отчуждения человека в социально-иерархическом обществе, видим высшую степень обезличивания и попадаем в мир, который является пародией, карикатурой на самого себя, подобно гипсовой маске, которая наследует лишь внешние формы и черты, а изнутри остаётся полый.

«Майор Ковалёв имел обыкновение каждый день прохаживаться по Невскому проспекту. Воротничок его манишки был всегда чрезвычайно чист и накрахмален. Бакенбарды у него были такого рода, какие и теперь можно видеть у губернских и уездных землемеров, у архитекторов и полковых докторов, также у отправляющих разные полицейские обязанности и вообще у всех тех мужей, которые имеют полные румяные щёки и очень хорошо играют в бостон: эти бакенбарды идут по самой середине щеки и прямехонько доходят до носа» [Гоголь: 1986, 208]. Нас не может не удивлять такое внимание к внешности, это притом, что на страницах рассказа отсутствует упоминание о каких бы то ни было душевных потребностях, стремлениях и просто желаниях, свойственных любому человеку. Стоит отметить, что даже фокусирование на этом исключительно внешнем теперь становится для Ковалёва невозможным, так как с исчезновением носа его мир рушится – бакенбарды теперь теряются на его лице, да и вообще «...я майор. Мне ходить без носа, согласитесь, что неприлично» [Гоголь: 1986, 210]. Пародирование

Н.В. Гоголем подмены сущностного внешним выявляет обезличенность и отчуждение человека в обществе.

§ 2. «Разобщённость человека с миром и одиночество в условиях тотального кризиса первой четверти XX века» у Ф. Кафки

В мире Ф. Кафки воплощена проблема разобщённости человека со средой, потрясающей глубины одиночества. Здесь процесс фатального отчуждения личности становится следствием её столкновения с миром. Герой словно попадает в зависимость от неумолимого насилия, давления, несмотря даже на то, что он оказывается трижды защищённым: в комнате, под диваном, в панцире.

«Разобщение» – вполне реальный, объективный процесс, органически связанный с природой общественных собственнических отношений. Проявляясь в сфере сознания и деформируя его, он мешает сознанию проникнуть в суть общественных отношений между людьми, подменяет их иллюзорными представлениями. Кафка отразил в своем творчестве подавляющую человека идеологическую сторону отчуждения, но он «полностью исключал из поля своего зрения возможности его преодоления. В разработке основной для его творчества темы, связанной с изображением различных последствий отчуждения, проявилось обычное для Кафки тяготение к конструкции, схеме, приводящее к взгляду на человека как пассивное, страдающее существо, испытывающее на себе давление непостижимых... сил зла, находящееся в состоянии ужаса или страданиях, охваченное чувством непрочности и обреченности бытия» [Сучков: 1976, 22-23].

«Грегор с величайшей поспешностью скомкал и ещё дальше потянул простыню; казалось, что простыня брошена на диван и в самом деле случайно. На этот раз Грегор не стал выглядывать из-под простыни; он

отказался от возможности увидеть мать в этот раз, но был рад, что она, наконец, пришла» [Кафка: 2008, 110].

Здесь ясно виден намёк на то, что Грегор, превратившийся в безобразное существо, в большей степени сохранил человеческое отношение к окружающим, чем его родные, в поведении которых происходит подмена чувств инстинктами. Мы видим в герое его прежнюю любовь, внимательность, тактичность. Он нежно привязан к своей семье и не хочет доставлять ей лишних беспокойств. Но если мы посмотрим на поведение его родных, то, наверное, у нас оправданно возникнут сомнения по поводу их чувств к Грегору-сыну и Грегору-брату. Несмотря на то, что сестра убиралась в его комнате (вначале, как кажется, это не просто дань вежливости) и даже являла заботу на примитивном уровне («Чтобы узнать его (Грегора) вкус, она принесла ему целый набор кушаний, разложив всю эту снедь на старой газете...» [Кафка: 2008, 156]), а мать вопила: «Пустите меня к Грегору, это же мой несчастный сын! Неужели вы не понимаете, что я должна пойти к нему?» [Гоголь: 1937, XII, 138], мы видим, что, в сущности, за внешними проявлениями не стоит подлинного чувства. Об этом свидетельствуют не слова и не кратковременные жесты, а постоянное поведение, которое становится нормой и то отношение, которое со временем вырабатывается: отец загоняет сына палкой в комнату и швыряет в него яблоки, сестра грозит кулаком, мать падает в обмороки – всё построено на каком-то истеричном срыве, искусственной игре.

Грегор одинок. Ему ничего не остаётся, кроме как уединиться, но даже в этих условиях кто-то постоянно грубо вторгается в его мир, который в данном случае символизирует комната. Задавленное, затравленное сознание не находит возможности выхода и чахнет, а с ним уходят и человеческие качества, и сама жизнь. Мы видим, как по мере повествования Грегор всё больше утрачивает человеческий облик: дар речи, возможность передвижения на задних лапках, его сознание деградирует, но тепло сердца остаётся в нём до последних дней.

§ 3. Взаимоотношения автора и героя

Н.В. Гоголь как автор пытается выявить проблему отчуждения человека через героя, высмеивая и его, и общество, и саму ситуацию. Возможно, он хочет показать нам, насколько низко опустился человек, как всё окружающее его мелко и ничтожно.

Как для героев, так и для автора важно «яркое поле обнаружения», важно видимое всем, и важен акт публичного выставления напоказ. Этим словом Н.В. Гоголь определял свою авторскую задачу, свое писательское призвание: «выставлять неважные дела и пустоту жизни» [Гоголь: 1937, XII, 292]. Однако в «Носе» видно резкое несоответствие действий героя и автора. Воле героя выставиться и показаться противоречит воля автора выставить и показать – «обнаруженную человеческую бедность» [Гоголь: 1937, VI, 243], «ничтожно-видную жизнь» [Гоголь: 1937, XI, 342], как раз ту самую, в которой показывается герой.

Посредством комизма, с которым сопряжена сильная боль, писатель подводит читателей к вопросу о его личной жизни. Словно бы слышится вопрос: «А Вы, любезнейший, часом не Ковалёв, нет? А чем, скажите, пожалуйста, вы отличаетесь?». Герой попадает в ряд каламбурных абсурдных перипетий не по пустой прихоти автора. Всё закономерно. Лишённая высоких целей и оснований жизнь не имеет смысла. А раз так, то зачем она? Или, если уж угодно принимать такие правила, то вот – пожалуйста! И действительно, а что ещё может случиться с Ковалёвым?

Другая ситуация у Ф. Кафки. Не стоит забывать, что его произведения во многом автобиографичны, и потому изображенные ситуации носят остро личностный характер. Он не может смеяться, потому что слишком остро стоят для него те вопросы, которые он затрагивает в «Превращении». Известно его письмо к отцу, сложность отношений Ф. Кафки и его родственников, которые, несомненно, повлияли на него как на человека и писателя. Ф. Кафка не раз подчеркивал, что его одиночество,

замкнутость, неуверенность – следствие взаимоотношений с отцом. Но не менее важной причиной такого состояния было требование от окружающего мира материнского отношения. Возможно, писатель мучительно переживал несоизмеримость своих требований к реальности. Творчество вообще ретроспективно, обращено к уже пройденному, но в силу различных причин особенно значимому опыту человека. Даже моделирование будущего основано на ранее испытанном. Творчеству необходима некоторая ностальгическая основа, причем, как ни парадоксально, такая ностальгия может быть негативной по отношению к прошлому, обретающей смысл в преодолении, отрицающей прежний опыт в утверждении человеком превосходства над самим собой. Тем не менее, даже отталкивающий опыт в силу своей яркости продолжает оставаться центром притяжения, создает ту напряженность душевной жизни, которая необходима для возникновения творческого порыва. К.В. Фараджев полагал, что само творчество зависит от того, на чем оно основано, — на притяжении к прошлому или на отталкивании от него [Фараджев: 1998, 16]. Творчество Ф. Кафки принадлежит ко второму типу. Это, достигшее бесстрастной отстраненности, постоянное сведение счетов с самим собой, но в то же время, подобная замкнутость на себе свидетельствует и о неизбывном нарциссизме. Отказ от экспансии во внешний мир, творческая обращенность на собственные переживания в каком-то смысле всегда свойственна гению, и кто может его за это осудить? По мнению Ж. Батая, Ф. Кафке свойственно некоторое «ребячество» [Батай: 1994, 108], но оно не являлось у него превознесением детства, омраченного сложными отношениями с родителями, собственным упрямством, мучительной неуверенностью. «Ребячество» Ф. Кафки – это неизбывный плен у собственных переживаний при попытке в «детском» непризнании реальности освободиться от самого себя – прежнего и нынешнего, – от мучительной круговерти целей и стремлений. Творчество всегда содержит в себе попытку такого освобождения, но это не обязательно предполагает

непременное преодоление всякого уравновешенного состояния, что характерно для иронии и фантазии Кафки: ведь исток иронии – в противостоянии некоторой вовлеченности и потребности от этой вовлеченности избавиться. Нехватка жизненных впечатлений и одиночество способствуют развитию ироничности, требуют придать пустоте «оттенок веселости».

«Дорогой отец, Ты недавно спросил меня, почему я говорю, что боюсь Тебя. Как обычно, я ничего не смог Тебе ответить, отчасти именно из страха перед Тобой, отчасти потому, что для объяснения этого страха требуется слишком много подробностей, которые трудно было бы привести в разговоре » [Кафка: 2004, 805].

Мы узнаём из письма многое. Мы знаем также из биографии Ф. Кафки, что его отец, любя своего сына, всю жизнь мучил его претензиями, упреками, презрением.

Ярко выраженное жертвенническое начало в Ф. Кафке не могло укрыться, прежде всего, от глаз родителей. Но стремились ли они совершить акт сожертвования вместе со своими сыновьями, поощрить занятия творчеством, или, напротив, опрокинуть и затушить жертвенники и алтари? Ф. Кафка подчеркивает, что с детства основными средствами отеческого воспитания были брань, угрозы, ирония, злой смех. Преуспев в коммерции, из бедняка превратившись в господина с достатком, Герман Кафка ощущал себя хозяином жизни и смерти, потому «ребенку казалось, что благодаря Твоей милости ему сохранена жизнь, и он считал ее незаслуженным подарком от Тебя» [Кафка: 2004, 811].

Кафке глубоко чужд культивированный отцом мещанский дух. Писатель находит отдохновение в занятиях литературой, но отец не поощряет и не одобряет их – не читая, демонстративно отбрасывает публикации сына. Отъезды Ф. Кафки конфликт только усугубляли. В них склонны были видеть бегство из отчего дома. «Ты не жизнеспособен; но чтобы жить удобно, без забот и упреков самому себе, ты доказываешь, что

всю твою жизнеспособность отнял у тебя и упрятал в свой карман я» [Кафка: 2004, 818].

Важно было не просто выплеснуть «накипевшее», но и быть выслушанным до конца. В разговоре с глазу на глаз отец мог прервать или, что страшнее, высмеять его. Письмо же, по мнению сына, он прочтет до конца хотя бы из чистого любопытства. Но, поставив последнюю точку, Кафка не воспользовался почтой. Приливы нерешительности породили ухищрения по части доставки письма до адресата: писатель направляет его матери, которая считает, что оно только усугубит раздоры, не передает по назначению и таким образом невольно переадресовывает послание мировой литературе.

Кафка выступает категорически против элемента общепринятости в отношениях с отцом. Любопытно, что отцы выдвигают во многом сходные претензии к своим сыновьям-писателям – вменяют в вину отъединенность от семьи, увлеченность сумасбродными идеями, окруженность полоумными друзьями, упрекают в холодности, отчужденности, неблагодарности; наконец, жалуются на отсутствие «контактов» с ними.

Воспоминания Ф. Кафки отмечены печатью горечи и смирения перед обстоятельствами: «Ты воздействовал на меня так, как Ты и должен был воздействовать, только перестань верить в какую-то особую мою злонамеренность в том, что я поддался этому воздействию» [Кафка: 2004, 814]. Абсолютно все свои художественные произведения писатель негласно посвящает отцу: «В моих писаниях речь шла о Тебе, я изливал в них свои жалобы, которые не мог излить на Твоей груди». Всё это нашло своё отражение в «Превращении». Может быть, именно поэтому рассказ является по своей сути глубоко трагическим и так и неразрешённым. Смерть – это тот единственный исход, который может предложить нам автор.

Нельзя не обратить внимание и на то, что оба произведения: и «Нос», и «Превращение», содержат внутреннюю антитезу. Эффект от рассказов

усиливается тем, что в нём присутствует противопоставление: у Гоголя сделан акцент на социальном факторе, поэтому большее внимание уделяется теме чина и человека, которые оказываются несовместимы. Чин словно бы заменяет и даже вымещает душу. У Ф. Кафки показано столкновение сознаний, которые тоже не могут сосуществовать в этом мире, соседствовать. В. Набоков охарактеризовал этот конфликт как противостояние гениальности и посредственности. В контексте своей работы я могу это принять, но лишь с той оговоркой, что гениальностью я буду называть инакомыслие, а не что-то сверхъестественное. Исходя из масштабов, заданных Ф. Кафкой, явление Грегора, действительно, является чем-то возвышенным, новым, смелым, дерзким, иным. Но «гениальность», на мой взгляд, всё же слишком громкий термин. Грегор не гений; он просто человек. Он такой, какими бы должны были бы быть люди, персонажи по замыслу автора. Макс Брод различает разновидности персонажей Кафки:

– юношески наивный, не чуждый чувству справедливости Карл Росман из «Америки», многим обязанный (как говорил сам писатель) героям Диккенса;

– колеблющийся, мучимый противоречиями Йозеф К. из «Процесса»;

– упорно добивающийся своей цели К. из «Замка» [Брод: 2000, 319].

Есть, однако, общая черта у этих и многих других героев Ф. Кафки: это совсем не люди элиты, они относительно заурядны, обычны.

Показательна трансформация «героя фаустовского типа» у Ф. Кафки. О предполагаемом окончании романа «Замок» Макс Брод рассказывает, опираясь на свидетельство автора: «У постели (умирающего землемера) собирается община, и из замка поступает решение о том, что хотя К. не имеет права жить в деревне, но, учитывая определенные побочные обстоятельства, ему все же разрешается здесь проживать и работать. Таким (во всяком случае, очень отдаленным и иронически редуцированным до

минимума) откликом на гетевское «чья жизнь в стремлениях прошла, Того спасти мы можем» должен был завершиться роман, который в этом смысле можно назвать «фаустовским» произведением Франца Кафки... Однако этим новым Фаустом движет не стремление к последним целям и высшим познаниям человечества, но потребность в элементарнейших жизненных условиях...» [Брод: 2000, 296].

По мнению В.А. Лукова, «Кафка с недоверием относится к такому достижению реалистической литературы как социально обусловленный характер» [Луков: 2003, 469]. Персонаж у него создается в соответствии с «тенденциями модернистского экспрессионизма». Однако персонаж Ф. Кафки, утрачивая индивидуальность, не становится проще, напротив, он становится сложнее для понимания. Этого эффекта писатель достигает, придавая персонажам черты парадоксальности. Ф. Кафка создает парадокс, но он принципиально неразрешим, как бы глубоко ни пытаться проникнуть под поверхность слов. Это чистое воплощение абсурда, но не нонсенса. «Литературный нонсенс, по убеждению В.А. Лукова, отличается от литературного абсурда: в нонсенсе абсурд возникает с целью снять преграды для мысли, чтобы лучше постичь законы действительности, в подлинном произведении абсурда утверждается, что мир абсурден, законов нет» [Луков: 2003, 469]. Парадоксальность и в том, что, чем необычнее приключения героя, тем заметнее естественность повествования. Она прямо пропорциональна расхождению между необычностью жизни человека и той простотой, с кокой он ее принимает. А. Камю полагает, что «Превращение» является ужасной фантазией на тему этики ясности. Но она отображает также изумление человека, почувствовавшего, насколько легко превратиться в животное. Секрет Кафки в этой двусмысленности. Он все время балансирует между естественным и необычайным, личным и универсальным, трагическим и повседневным, абсурдом и логикой... Для понимания абсурдного

произведения необходимо перебрать все парадоксы, придать силу всем противоречиям» [Камю: 1990, 310].

Аналогичное кафкианскому смещение в характерологии было намечено в русской литературе, в частности, Н.В. Гоголем. На смену «прекрасной душе», гофмановскому типу художника (показательно уже опрощение и заземление фамилии художника из «Невского проспекта» – Пискарев вместо Палитрин) пришли чиновник Поприщин и майор Ковалев – именно они становятся объектами резкой перемены или «превращения», воображаемого, как в первом случае, или действительного – во втором.

Обращают на себя внимание и профессии героев Ф. Кафки: коммивояжер («Превращение»), прокурисст («Процесс»), землемер («Замок»). Все обычно, буднично, «буржуазно». Нечто невероятное и непредвиденное вторгается в повседневный и тривиальный распорядок вещей. На контрасте экстраординарности и тривиальности построена реакция персонажей. Альбер Камю в известном эссе о Кафке писал: «удивительнее всего, что герой последнего «вообще ничему не удивляется», – «по этим противоречиям узнаются черты абсурдного романа» (и абсурдной повести тоже – жанр здесь не следует понимать слишком буквально)» [Камю: 1990, 309-310]. Затем, однако, А. Камю вносит важное уточнение: Грегора Замзу превращение в насекомое «заботит... только потому, что патрон будет недоволен его отсутствием. Вырастают лапки, пробиваются усики, изгибается хребет, белые точки обсыпают живот – не скажу, чтобы это совсем его не удивляло, пропал бы эффект, – но все это вызывает лишь «легкую досаду». Все искусство Кафки в этом нюансе» [Камю: 1990, 311-312]. «Нюанс» состоит в том, что удивление персонажа по поводу странного события приобретает вполне будничным, даже практический оборот. Так и гоголевского Ковалева, у которого сверхъестественным образом сбежал нос, заботит то, как он покажется «без такой заметной части тела», как будет общаться с дамами и

т.д. Уже здесь, в повести «Нос», найден эффект реального отношения к ирреальности.

Этот эффект особенно возрастает там, где алогичному событию противопоставляется логика. К умозаключениям, к доводам рассудка прибегает герой «Процесса», чтобы доказать свою невиновность или по крайней мере выяснить характер вины, но все безрезультатно, так как выбраны неподходящие средства. Прокурис К. находится на почве логики, но на какой почве стоят его противники и кто эти противники?..

Это со стороны персонажа; со стороны же нашего, читательского восприятия все осложняется тем, что сама ирреальность, или невероятность, происходящего вполне сознается, но вытекающие отсюда ожидания никак не оправдываются. Кажется, вот-вот наваждение пройдет, будь то превращение Грегора Замзы в насекомое или навязанный кем-то и за что-то процесс прокурису К., и все вернется в свою обычную, естественную колею. Но этого как раз и не происходит, и из ирреального, казалось бы, вздорного допущения вытекают вполне серьезные последствия, вплоть до гибели героя.

Перечитаем финальные строки «Процесса». Йозеф К. перед убийством видит, как в окне дома появляется человек, который, казалось, протягивает к нему руки. «Кто это был? Друг? Просто добрый человек? Сочувствовал ли он? Хотел ли он помочь? Был ли он одинок? Или за ним стояли все? Может быть, все хотели помочь? Может быть, забыты еще какие-нибудь аргументы?.. Где судья, которого он ни разу не видел? Где высокий суд, куда он так и не попал? К. поднял руки и развел ладони. Но уже на его горло легли руки первого господина, а второй вонзил ему нож глубоко в сердце и повернул его дважды».

Мы уже знаем, что у Ф. Кафки диапазон повествования не всегда адекватен субъективному миру персонажа. Поэтому у автора (и соответственно читателя) есть некое смысловое преимущество: он видит больше в течение событий, но в то же время – меньше во внутренней сфере

персонажа, так как резко отделен от нее, не знает, что там происходит. Совсем иной характер носят только что приведенные строки – типичный пример несобственно-прямой речи». Без сомнения, автор ведет здесь рассказ из перспективы героя, объединяет себя с героем, с его болью, недоумением, последними уже угасающими надеждами. Это место «содержит максимум участия рассказчика в своем главном герое, и не случайно Ф. Кафка позволяет себе этот относительный максимум лишь к концу романа». Между тем сохранение объективного момента в повествовании (эта речь все же только *несобственно-прямая*, а не *прямая*, не «внутренний монолог») позволило объединить авторскую экспрессию и сочувствие с недвусмысленной констатацией трагического финала: гибель главного персонажа подана как неотменяемый и неоспоримый факт.

В гоголевской повести, далекой от тяжелого трагизма, конечно, все иначе: исчезнувшая часть тела майора Ковалева оказывается на своем месте, восстанавливается статус-кво. Тут тоже скрыт немалый эффект: художник демонстрирует ничем не сдерживаемую силу фантазии, однако он, оказывается, ничего не может поправить или изъять из того течения дел, которое совершается по какой-то своей скрытой логике.

Впрочем, правильнее говорить не о «превращении» во что-то (это только частный случай), но о *поражении*: человек поражен чем-то, настигнут врасплох. Нечто невероятно страшное запутывает в свои сети не только обратившегося в насекомое Грегора Замзу, но и сохранивших свой облик главных персонажей «Процесса», «Замка» и т.д. И возникает непроходимая грань между тем, кто поражен, и остальными: «Вы не из замка, и вы не из деревни, вы – ничто» (слова хозяйки к землемеру К.). Томас Манн, опирающийся на исследование Макса Брода, писал, что это «специфически еврейское чувство, распространенное на художника, на человека» [Манн: 1955, 609]. Очевидно – *всякого* человека, ибо право на отчуждение уже не обусловлено, как в романтизме, элитарностью, интеллектуальной или национальной исключительностью и т.д. Поэтому и

преимущественное положение протагониста (если можно говорить о преследовании как преимуществе) по отношению к второстепенным лицам тоже относительное: в следующий момент любой может оказаться в подобном положении.

Глава II.

Конфликт личности с «вывихнутой» реальностью: абсурдный человек в абсурдной ситуации

Безусловно, одним из центральных конфликтов в творчестве Н.В. Гоголя и Ф. Кафки становится конфликт отдельно взятой личности и окружающей ее «вывихнутой» реалии, по В. Набокову, «абсурдный человек оказывается в абсурдной ситуации». Ф. Кафка в своих произведениях, несомненно, отталкивался от реальных, жизненных конфликтов, но изображал их нереалистически, придавая им черты вневременности, вечности, и сознательно, в духе своей поэтики, лишал их исторической конкретности. Но столь же отчетливо присутствует стремление Ф. Кафки «неправдоподобным ситуациям внешнюю правдоподобность, облекать парадоксальное содержание в нарочито прозаичную, обыденную форму, с тем, чтобы происшествие или наблюдение, не поддающееся реальному обоснованию, выглядело достовернее и правдоподобнее, нежели доподлинная правда жизни» [Сучков: 1976, 24].

§ 1. Тема «маленького человека» и тема «превращения» – «ужасные фантазии на тему этики ясности» (А. Камю)

Полноценный человек – это гармоничное слияние телесного и духовного факторов, и если оно нарушается, то возникает вопрос о состоятельности и истинности личности. Н.В. Гоголь, обнаруживший острый разлад между внешним и внутренним в человеке, основанном на конфликте мнимого и подлинного, показал возможность отрыва вещественного, исключительно телесной материи (носа); отрыва, который не влечёт за собой никакой катастрофы, потому что перед читателем – мир искажённых ценностей. «И странно то, что я сам принял его сначала за

господина. Но, к счастью, были со мной очки, и я тот же час увидел, что это был нос. Ведь я близорук, и если вы станете передо мною, то я увижу только, что у вас лицо, но ни носа, ни бороды ничего не замечу. Моя теща, то есть мать жены моей, тоже ничего не видит» [Гоголь: 1986, 219]. Эта цитата представляется интересной и важной. Оказывается, всё дело в очках – надел их, и всё встало на свои места. А если очков нет? Перед нами близорукий мир, неспособный сразу отличить настоящее от лживого и провести границу между возможным и сверхъестественным. Впрочем, сверхъестественного и нет – в подобном мире оно занимает законное место. Слепы все, а Ковалёв, возможно, начинает прозревать только благодаря тому обстоятельству, которое нарушило привычный ритм его жизни. И ещё нельзя не обратить внимания на тонкую гоголевскую иронию: «но ни носа, ни бороды, ничего не замечу». Но ведь их и нет! А вот гладкое место между щёк даже не упоминается, хотя полицейский чиновник уже точно знает о том, что Ковалёву чего-то не хватает. Интересно и то, что близорукость – вещь в данном случае весьма условная. Гоголь утверждает, что полицейский чиновник оказался тем же, который в начале повести стоял в конце Исакиевского моста, и, если вспомнить, тогда он прекрасно разглядел Ивана Яковлевича, что уже противоречит здравому смыслу... Но здесь, в фантазмагорическом мире, возможно всё!

Смещая грани привычного, на правах парадокса Н.В. Гоголь приводит нам, казалось бы, занятную, ни к чему не обязывающую историю, не претендующую на воплощение в реальность. Ведь заведомо известно, что положенный в основу сюжета факт имеет право на существование лишь в художественном пространстве, заданном автором. Лёгким штрихом художник разбивает слаженную систему общественных связей и показывает, насколько неустойчиво и эфемерно то, что кажется незыблемым и гарантированным. В созданном Н.В. Гоголем мире правит иррациональная сила, а подвластные ей марионетки далеки от вопросов, касающихся бытия. Всё дело в том, что гоголевский мир – лишь

отображение мира реального, а потому в нём нет выдуманного, есть лишь проекция, прогноз, который пугает. К чему ведёт путь чиновничьей России, лишённой души и каких бы то ни было чисто человеческих ценностей? Какое будущее может ожидать страну, автоматически двигающуюся по заданному туннелю? Эти и многие другие вопросы волновали Н.В. Гоголя, наблюдавшего картину отмирания живого начала в обществе, где всё держится на социально-иерархическом стержне, где процесс подменяет жизнь, а бумаги диктуют схему отношений. Жизнь, тождественная существованию, была невозможна для человека думающего и страдающего, поэтому Гоголь искал выхода из этой клетки, взывая к умному читателю. «Но между тем необходимо сказать что-нибудь о Ковалёве, чтобы читатель мог видеть, какого рода это был коллежский ассессор... Он два года только ещё состоял в этом звании и потому ни на минуту не мог его позабыть; а чтобы придать себе благородства и веса, он никогда не называл себя коллежским ассессором, но всегда майором». Перед нами типичный «маленький человек», которого больше всего заботит то положение, которое он занимает. Но получается, что все гоголевские герои – люди маленькие, несостоятельные: «Но Россия такая чудная земля, что если скажешь об одном коллежском ассессоре, то все коллежские ассессоры, от Риги до Камчатки, непременно примут на свой счёт» [Гоголь: 1937, VIII, 51]. Всё повествование выдержано в одном настроении; единственное чувство, которое ещё имеет какую-то власть над героями – это даже скорее не чувство, а какой-то животный инстинкт: страх. Страх перед вышестоящими всё на той же иерархической лестнице; страх перед сильнейшим, перед тем, кто превосходит тебя по каким-то критериям. Но этот страх является не причиной, а следствием, и лишь подчёркивает ничтожность и мелочность всей той повседневной суеты, которая захлестнула героев, мнимость их реальности. Весь парадокс заключается в том, что жители гоголевского Петербурга не столько даже жертвы сложившихся обстоятельств или безнравственного окружения,

сколько они предпосылки своего будущего – ведь всё развивается с их согласия и при непосредственном участии многих из них.

Наглядный абсурд сюжета состоит у Н.В. Гоголя в демонстративном исключении возможности какого-либо объяснения и оправдания случившегося. Демонстрируется наглядно отсутствие глубокого измерения, какого-либо смысла.

Нос оказывается на острие и в скрещении значительнейших гоголевских противоречий, составляющих «загадку человека» у Н.В. Гоголя: соотношения и противоречия вещественного, телесного, духовного и человечески-личностного.

Значение носа как самой заметной части определяется в плане фундаментального гоголевского разделения мира на «скрытое от глаз» и «видное всем». Н.В. Гоголь увидел мир в резком раздвоении на скрытое и скрываемое.

За сюжетным абсурдом, распавшимся действием «Носа», открывается как вопрос и тайна человеческий образ, в котором части абсурдного отъединяются друг от друга и своего целого. «Нарочитая неуверенность, приблизительность меры соотношения внешнего и внутреннего – есть выражение основной неясности относительно внешнего и внутреннего лица человека. Логика внутренней связи части и целого, телесного и духовного организма уступает внешней логике разобщения не только отдельных друг от друга субъектов, но и чиновных ведомств» [Бочаров: 1985, 130]. На этом основан диалог героя с Носом в казанском соборе: в подтверждение невозможности между ними «тесных отношений» (внутренних отношений в составе единого организма) Нос ссылается не только на свою субъектную независимость («Я сам по себе»), но и на службу по другому ведомству.

В «Носе», конечно, можно усмотреть не только сатиру на «смешные стороны общества», но и прочесть в нем «взгляд в душу человека»,

сформировавший комическую стихию этого произведения «необыкновенно страшным» образом.

Очевидно также, что произведение Ф. Кафки является своего рода криком отчаяния – ответом на кошмарный итог развития цивилизации. Крайняя усталость и отчаяние заставляют изможденного человека принять отказ от тех целей, недостижимость которых его мучает. Житейская суета приводит коммивояжера Грегора Замзу к потере не только смысла жизни, но и человеческого облика: «Проснувшись однажды утром после беспокойного сна, Грегор Замза обнаружил, что он у себя в постели превратился в страшное насекомое» [Кафка: 2008, 104]. Повседневность вытраивает человеческую сущность из телесной оболочки, и приобретённый Грегором внешний облик является не только метафорой человеческой судьбы, но и отражением того, что стали представлять из себя люди. И вновь не может не броситься в глаза спокойная беспристрастная интонация наблюдательного рассказчика, но она такая не от равнодушия, а скорее из-за того, что Кафка слишком хорошо понимает и чувствует то, о чём пишет... И на душе после прочтения «Превращения» становится как-то скверно. Чувствуется некий грандиозный опыт, отталкивающий и притягивающий, но в любом случае невыразимый средствами обыденного языка. Но, что следует отметить, может быть, именно в силу различных стилей, выбранных для отображения данной проблемы, но в рассказе Ф. Кафки ясно ощущается надежда, и для неё есть все основания. Оставляя наиболее глубокое и сложное психологическое впечатление, «Превращение» оставляет и право на надежду, в то время как «Нос» ужасает именно той «невыговоренной глубиной безысходности», которой пропитано всё повествование Н.В. Гоголя. Представляется, что все творчество Кафки рассказывает о развитии и видоизменении надежды как основы человеческого существования.

Особенную роль в воплощении конфликта отдельно взятой личности и окружающей ее «вывихнутой» реальности играет тема «маленького

человека». У Н.В. Гоголя замечен слабый намёк возможной власти единицы над целым. Ведь нос по своему социальному положению заведомо выше самого Ковалёва. Носу кланяются, с ним считаются. Одно слово «господин» уже многого стоит и ко многому обязывает. И сам нос, надо сказать, ведёт себя соответственно. Он знает своё положение и неплохо играет приписанную ему роль.

«– Ничего решительно не понимаю, – отвечал нос. – Изъяснитесь удовлетворительнее.

– Милостивый государь... – сказал Ковалёв с чувством собственного достоинства, – я не знаю, как понимать слова ваши... Здесь всё дело, кажется, совершенно очевидно... Или вы хотите... Ведь вы мой собственный нос!

Нос посмотрел на майора, и брови его несколько нахмурились» [Гоголь: 2008, 210].

У Ф. Кафки же в условиях того, что слаженная система заведомо сильнее индивида, маленький человек перестаёт быть маленьким, являя редкую силу духа и гармонию души. В абсурдном, гнетущем, сводящем с ума мире – как все, что вышло из-под пера Франца Кафки, – Грегор не теряет своей сущности и остаётся самим собой – добрым, чувствительным, слабым и подверженным влияниям.

И в «Носе», и в «Превращении» мир показан системой, закостенелой, изжившей себя и пока ещё не нашедшей новой формы применения. Если убрать из произведения Н.В. Гоголя комический пафос, то и в его элементах игры отчётливо виден весь трагизм человеческого удела. Ничто ложное не может быть вечным, а потому просто необходимо пристальное внимание к данности реалии, которая ужасает писателей и которая, в сущности, обречена. Суэта и повседневность примитивно-обывательской среды вымещают из человека, – вот почему нам явлены две личины – нос и жук – две деформации человеческого сознания, несущие весть о том, что мир зашёл в тупик, где нет места ничему живому.

Обоими художниками показан трагизм столкновения частного человека с миропорядком.

§ 2. Трагический конфликт частного человека с миропорядком у Н.В. Гоголя и Ф. Кафки

Не случайны в творчестве Н.В. Гоголя и Ф. Кафки, конечно, и трагические мотивы. Мир Н.В. Гоголя перевернут: в нём беспрепятственно, наряду с обывателями, непричастными к духовности, сосуществуют и эти античеловеческие силы, которые вполне органично присутствуют в обществе и без труда находят себе место в его иерархическом строе.

«Как подойти к нему? – думал Ковалёв. – По всему, по мундиру, по шляпе видно, что он статский советник. Чёрт его знает, как это сделать!» [Гоголь: 1986, 209]. Весьма значимо и то, что нос занимает более высокий пост, нежели сам Ковалёв, и у последнего потому возникает чувство страха и дискомфорта, в то время как человек заведомо стоит выше всего сущего. Вот и получается, что не личность творит свою жизнь и имеет власть над обстоятельствами, а они, эти обстоятельства, формируют и подавляют человека, утверждая тем самым своё превосходство. Телесность и вещественность вымещает всё настоящее и подлинное.

У Ф. Кафки же наблюдается процесс вытравливания носителя неординарного сознания. Если среди одинаково думающих людей появляется инакомыслящий, он обречён, ибо сознание подобной группы людей просто не допускает альтернативы своему мышлению.

«– Господин Замза, – воскликнул управляющий, теперь уже повысив голос, – в чём дело? Вы заперлись в своей комнате, отвечаете только «да», и «нет», доставляете своим родителям тяжёлые, ненужные волнения и уклоняетесь – упомяну об этом лишь вскользь – от исполнения своих служебных обязанностей поистине неслыханном образом...» [Гоголь:

2008, 115]. Яркий пример непонимания, не желая хотя бы попробовать понять другого человека. Здесь мы также видим схему отношений, малейшее отклонение от которой вызывает возмущения и негодование. Всё должно быть так, как запланировано: пятичасовой поезд, ежедневные разъезды, деловые волнения и безропотное выполнение своих обязанностей.

А. Камю: «... заслуживает внимания тайная причастность, объединяющая в трагическом логику и повседневность. Вот почему Замза... выведен простым коммивояжером. Вот почему превращение в насекомое заботит его только потому, что патрон будет недоволен его отсутствием. Вырастают лапки, пробиваются усики, изгибается хребет, белые точки обсыпают живот – не скажу, чтобы это совсем его не удивляло, пропал бы эффект, – но все это вызывает лишь «легкую досаду». Все искусство Кафки в этом нюансе» [Камю: 1990, 311-312].

Обнаруживается важнейшая тенденция, ведущая от Н.В. Гоголя к Ф. Кафке, по определению Ю. Манна – *редукция двоемирия* [Манн: 1999, 169]. По логике ученого, романтический писатель всегда сохранял представление о параллелизме двух миров: «мир реальности, как бы он ни был затемнен, всегда стоял рядом с миром воображения» [Манн: 1999, 175]. Но у Н.В. Гоголя, особенно после «Носа», контуры обоих миров слились, и писатель уже не нуждался в «эликсире дьявола» для того, чтобы вызвать ощущение дьяволиады, можно добавить еще – *скрытой дьяволиады*.

Тот же самый эффект, только многократно усиленный, у Ф. Кафки. Нет и намека на участие ирреальной силы в ее персонифицированном обличье, но сама дьяволиада налицо. Например, подвох и неожиданность подстерегают на каждом шагу: чердачная комнатка художника Титорелли («Процесс») оказывается соединенной с судебным присутствием (каким образом – неизвестно); девчонки, досаждающие ему, «тоже имеют отношение к суду» (какое конкретно – тоже неизвестно).

Пространственные, временные и прочие расстояния и связи скрадываются и сокращаются. Вместе с тем они могут бесконечно растягиваться и усложняться (аналог дорожной путаницы и «ситуации лабиринта», о чем говорилось выше): землемер полагает, что он связался, наконец, с замком по телефону, но это вовсе не так – кто-то мог подшутить или сказать заведомую неправду и ответу нельзя верить.

Другой мир начинается не где-то за чертой, он здесь, посреди этого мира. Арест прокурора К. лицами неизвестной инстанции происходит в его комнате, на глазах хозяйки и соседей; в качестве понятых фигурируют его сослуживцы; наказывают стражей этого таинственного суда в помещении банка, где служит К., в каком-то чулане, причем, заглянув сюда на следующий день, можно увидеть ту же сцену экзекуции, как в остановившемся времени. Не только К., но и сослуживцы знают, что у него процесс, но никто не задумывается над его легальностью, о соотношении с наличными учреждениями и установлениями и т.д. Своеобразна сама форма ареста: в жизни К. официально ничего не меняется, ему оставлена полная свобода передвижения, работы, времяпрепровождения, и в то же время за его спиной, рядом с ним, совершается что-то непонятное и непоправимое. Другой мир прячется где-то в складках текущего, повседневного бытия, и все принимают это соседство как естественную данность.

Это не значит, что «другой мир» стремится к публичности, наоборот, в лице суда (или тех, кто выдает себя за суд) он отказывает К. в «открытом обсуждении злоупотреблений»; с тайной сопряжена деятельность многих лиц и инстанций, с которыми столкнулся прокурор его «процесс». Но в самом полагании этой «тайны» есть что-то невозмутимо-спокойное, непреложное, никем не поставленное под сомнение. В основе криминального романа как жанра, как вида литературы лежит четкое разделение легального и нелегального, на чем и основано понятие

преступления и его преследования. В произведениях Ф. Кафки эти сферы смешиваются или игнорируются.

Но оттого все действия персонажей, особенно главных, развиваются словно на неверной почве. Характерна полная независимость сюжета от чьей-либо субъективной воли. Ничего нельзя предвидеть или предусмотреть, все происходит иначе. Как в «правиле», сформулированном Гоголем для комедии: «уже хочет достигнуть, схватить рукою, как вдруг помешательство и отдаление желанно<го> предмета на огромное расстояние» [Кафка: 1937, IX, 18-19].

Отсюда общее для Н.В. Гоголя и Ф. Кафки нагромождение якобы целенаправленных действий, которым персонажи отдаются со всем увлечением, но которые не ведут ни к каким результатам (вроде длительных поисков в доме старосты акта о приглашении землемера). Трансформируется и понятие сюжетного противостояния в противостояние мнимое: прокурисст К. в судебном разбирательстве произносит страстные речи, обличает коррупцию, беззаконие, домогается сочувствия аудитории, полагая, что чего-то добился и кого-то убедил, но все – как в вату. Это не неудача, не встреченное сопротивление, а просто «мимоговорение». Само присутствие иных персонажей кажется нонсенсом: таково появление двух «помощников» в деле, законность и уместность которого еще надо доказывать; тем не менее «помощники» К. уже прибыли и что-то делают, не вызывая никаких недоуменных чувств даже у противников землемера.

Абсурдность художественного мира Кафки Альбер Камю передавал с помощью притчи о сумасшедшем, ловившем рыбу в ванне. «Врач, у которого были свои идеи о психиатрическом лечении, спросил его: «А если клюнет?» – и получил суровую отповедь: «Быть того не может, идиот, это же ванна». «Мир Кафки, – поясняет Камю, – поистине невыразимая вселенная, в которой человек предается мучительной роскоши: удит в ванне, зная, что из этого ничего не выйдет» [Камю: 1990, 312]. Значит,

герои Кафки в тайниках души сознают абсурдность окружающего и не такие уж сумасшедшие? Как бы то ни было, но они при этом самозабвенно предаются алогичным и бесцельным занятиям.

«Абсурдизм – это такое представление о мире, согласно которому из мира исчезли все законы, остались одни договоренности (объективные закономерности заменены субъективной верификацией). Договориться можно о чем угодно, например, идентифицировать человека» с жуком. Но парадокс мысли неразрешим. Мысль бессильна понять видимость, если человек не включен в ситуацию, но если включен – она наивно прямолинейна (стремление Грегора Замзы после обнаружения того, что он превратился в насекомое, все же отправиться на работу). Аллегоричность, иносказание разрушается за счет замены в конструкции «человек подобен жуку» среднего звена. Сравнение заменено тождеством.

Странная последовательность в действиях, необъяснимое почтение перед заведомо бесцельным образуют, быть может, кульминационную точку гротескной логики Кафки. Мы помним, что Н.В. Гоголь ставил проблему все-таки в другой плоскости – отдаления цели в результате неожиданных «помешательств», то есть помех, препятствий. Тем не менее, уже Н.В. Гоголем намечено решение, снижающее традиционную романтическую коллизию мечты и действительности: герой Н.В. Гоголя до конца и совершенно безупречно выдержал свою роль именно потому, что не имел никакой определенной цели, не вел никакой игры и ни к чему осознанно не стремился. Кафка, можно сказать, начал с этого рубежа, при всем различии его произведения (по тональности и типу) от гоголевского.

Абсурдное в мире Н.В. Гоголя, по В. Набокову, имеет несколько специфических особенностей [Набоков: 1997]. Во-первых, оно граничит с трагическим, и это главное его свойство. Во-вторых, абсурдное не является частью художественного мира писателя, это его непосредственное свойство; мир изначально и бесконечно абсурден: «Было бы неправильно

утверждать, будто Гоголь ставит своих персонажей в абсурдные положения. Вы не можете поставить человека в абсурдное положение, если весь мир, в котором он живет, абсурден...» [Набоков: 1997, III, 44]. В каком-то смысле абсурдность Н.В. Гоголя и абсурдность Л. Кэрролла – это разнополюсные категории, поскольку одна из сторон (самая важная для Набокова) гоголевского абсурда – это трагизм, а другая, кэрролловская – это нонсенс (веселая игра). Таким образом, одним из мотивов, по которому В. Набоков сближает двух достаточно разных авторов, является именно обнаружение им того, что у обоих основой художественных миров, ими создаваемых, был абсурд.

Обратившись к «Лекциям по зарубежной литературе», мы заметим, что разговор о Ф. Кафке В. Набоков начинает с сопоставления его произведений с гоголевскими. Абсурд мировосприятия порождает его же трагизм. Осознание трагизма бытия и его эстетическое переосмысление – предмет интереса В. Набокова в прозе Ф. Кафки и Н.В. Гоголя: «Красота плюс жалость – вот самое близкое к определению искусства, что мы можем предложить. Где есть красота, там есть и жалость по той простой причине, что красота должна умереть: красота всегда умирает, форма умирает с содержанием, мир с индивидом» [Набоков: 2000, 158].

Специфика абсурда соприродна миру Ф. Кафки и Н.В. Гоголя, она, по В. Набокову, – его непосредственный атрибут: «Тем и прекрасны кафкианский и гоголевский частные кошмары, что у героя и окружающих нелюдей мир общий, но герой пытается выбраться из него, сбросить маску, подняться над этим миром», и далее: «У Гоголя и Кафки абсурдный герой обитает в абсурдном мире, но трогательно и трагически бьется, пытаясь выбраться из него в мир человеческих существ – и умирает в отчаянии» [Набоков: 2000, 151]. В. Набоков осознает невозможность для героев Н.В. Гоголя и Ф. Кафки найти выход из этих «частных кошмаров» художественной действительности. У В. Набокова категория абсурда оказывается не всеобщей, она имеет границы в рамках художественной

действительности (текста), преодолев которую, герой обретает действительную свободу. Размышляя о специфике ирреальности в произведениях Ф. Кафки и Н.В. Гоголя, В. Набоков задается вопросом, а что же такое «реальность»? Позволим себе процитировать его размышление целиком: «На мой взгляд, всякое выдающееся произведение искусства – фантазия, поскольку отражает неповторимый мир неповторимого индивида. Но, называя эти истории фантазиями, люди просто имеют в виду, что содержание историй расходится с тем, что принято называть реальностью. Попробуем же понять, что такое реальность, дабы выяснить, каким образом и до какой степени так называемые фантазии расходятся с так называемой реальностью. Представим себе, что по одной и той же местности идут три разных человека. (Далее Набоков описывает восприятие природы горожанином, специалистом-ботаником и местным фермером). Таким образом, перед нами три разных мира – у этих обыкновенных людей разные реальности; и конечно, мы можем пригласить сюда еще много кого. В каждом случае этот мир будет в корне отличаться от остальных, ибо даже самые объективные слова: «дерево», «дорога», «цветок», «небо», «хлеб», «палец», «дождь» – вызывают у них совершенно разные ассоциации. И эта субъективная жизнь настолько интенсивна, что так называемое объективное существование превращается в пустую лопнувшую скорлупу. Единственный способ вернуться к объективной реальности таков: взять эти отдельные индивидуальные миры, хорошенько их перемешать, зачерпнуть этой смеси и сказать: вот она, «объективная реальность». Кроме того, эта «объективная реальность» будет содержать нечто, выходящее за рамки оптических иллюзий или лабораторных опытов. Она будет содержать элементы поэзии, высоких чувств, энергии и дерзновения, жалости, гордости, страсти и – мечту о сочном бифштексе в рекомендованном ресторанчике. Так что, когда мы говорим «реальность», мы имеем в виду все это в совокупности – в одной ложке – усредненную

пробу смеси из миллиона индивидуальных реальностей. Именно в этом смысле (человеческой реальности) я употребляю термин «реальность», рассматривая ее на фоне конкретных фантазий» [Набоков: 2000, 158].

Глава III.

Способы построения художественного мира: «фантастический реализм» Н.В. Гоголя и «экспрессионистический реализм» Ф. Кафки

§ 1. Гротеск и изображение трагедии через повседневность у Н.В. Гоголя

Художественный мир всякого значительного художника имеет особую поэтическую логику. Этой логике, однако, нельзя дать однозначного, полного объяснения. Возможны лишь версии, варианты, истолкование.

При рассмотрении способов построения художественного мира в «Превращении» и «Носе» обращает внимание смешение реального и фантастического, комического и трагического, высокого и низкого.

Это смешение перерастает в гротескную форму гоголевского повествования, оставаясь как бы за кадром читательского взгляда. Взаимопроникновение жанров, стилей, настроений преподносится Н.В. Гоголем как некая данность, исхода из которой нет. Здесь всё возможно, и трудно порой различить, где кончается реальность и начинаются, как писал Г. Сафронов, «гримасы фантазмагорической действительности» [Сафронов: 1963, 25]. Таким образом, трагедия просматривается непосредственно через повседневность. Наряду с обыденными явлениями разворачивается действие, свидетельствующие о конце всех процессов и явлений. Центром драмы является отношение между целым и частью: нос – фантастически обособленная сущность – заявляет о своей самодостаточности и цельности. Личность распадается, но, тем не менее, продолжает существовать. Это, в конечном счёте, приводит к вымещению человека, к его вымиранию. Страшный мир пока ещё не заявляет у Н.В. Гоголя о себе открыто, он существует в уголке улыбки, в намёках, штрихах, недосказанностях... Но это не смех, идущий

из души, это злой смех, выжигающий горечью внутренности. Нет пути дальше, когда нет человека. «А вы думаете, вы есть?» – подобные вопросы встают перед читателем на протяжении всего текста. И хотя заканчивается «Нос» благополучным разрешением проблемы – что не свойственно для гоголевского цикла, посвящённого Петербургу – вопросы остаются, и каждый находит свои ответы. Писатель предлагает читателю обратиться в первую очередь к самому себе и трезво пересмотреть всё происходящее, пока какой-нибудь Иван Яковлевич не обнаружил что-то белевшееся в своём хлебе. Ведь это же парадоксально – цирюльник осознаёт всё раньше самого Ковалёва! Но, что существенно, обоими начинает, при понимании, двигать страх, который раньше не был явлен, а присутствовал где-то на подсознательном уровне.

Знание приносит страх. Оно что-то меняет. Человек начинает думать и пугается этого. Получается, что вообще люди гоголевского мира не думают – они живут данным моментом и делают это так, как придётся, и если получается, то очень даже не прочь урвать себе лишний кусок.

«Мысль о том, что полицейские отыщут у него (у Ивана Яковлевича) нос и обвинят его, привела его в совершенное беспамятство. Уже ему мерещился алый воротник, красиво вышитый серебром, шпага...и он дрожал всем телом» [Гоголь: 1986, 205]. Вот что интересно – даже страх является не порождением совести, а прямым следствием внешних обстоятельств. Причём, этими внешними обстоятельствами является не кто-то, а именно полицейские – стражи общественного порядка. И вновь перед нами система, которой всё подчинено и которая выстраивает жизнь жителей города. Перед ней отчитываются, её боятся, с ней считаются, и кажется, что нет в сознании людей ничего, кроме этой системы. Ведь не о Ковалёве подумал цирюльник – как там ему, бедному? Не о том, как бы вернуть ему нос! А о том, как бы уничтожить все улики, чтобы они не стали достоянием общественности!

§ 2. Метафора – образ человеческого отчуждения у Ф. Кафки

В дневниковых записях Ф. Кафки раскрываются те художественные принципы, которые стали основополагающими для его поэтики. «Все возникает передо мной как конструкция» [Kafka: 1954, 329]. Уже в начале своего творчества Кафка решительно примыкал к экспрессионизму. Заложенное в его произведениях умонастроение и даже стилевые особенности его творческой манеры в существенных чертах совпадали с тем общественным умонастроением, которое в первое десятилетие XX века нашло выражение в экспрессионизме и его поэтике.

Искусство экспрессионистов претендовало на более полную передачу «сокровенной сущности жизни и человеческого духа, однако художественный анализ подлинных конфликтов реальности оно подменяло эмоциональной реакцией на противоречия жизни, нередко прибегая к символическому иносказанию, придававшему отвлеченность многим произведениям, возникшим в русле этого искусства» [Сучков: 1976, 16]. Главный для экспрессионизма философский принцип – мир начинается с человека – заключал двойственность. Считая человека началом мира, экспрессионисты изымали его из потока жизненных связей, поднимая его над миром и жизнью, провозглашая порождения его фантазии главной ценностью жизни.

Экспрессионисты нашли соответствующий их настроениям поэтический язык: «... образ мира заключен только в нас самих... мгновение обесценено, он (экспрессионист) ищет вечного. Он отрывает человека от повседневности его обстановки. Он освобождает его от общественных уз, от семьи, обязанностей, нравственности... Бесцельным оказывается исследование человеческой души и различных состояний, в которые она ввергается, противопоставляя себя миру» [Гуковский: 1959, 88].

Подобно экспрессионистам, Ф. Кафка рассматривал человека как некую лишенную полноты связей, объема, многих качеств, присущих

человеческой натуре, конструкцию, сужающую эмоциональный, духовный, интеллектуальный мир личности по сравнению с миром реального человека.

У Ф. Кафки же метафора являет образ человеческого отчуждения. Здесь, как у Н.В. Гоголя, мы также видим, как перемежается реальное и фантастическое. Через логику и вполне очевидные вещи кафкианское повествование приводит нас к абсурду бытия, где всё являет собой анамальность. Конфликт разворачивается именно на почве того, что нарушается строй и образ жизни.

Возможно, если бы Грегор не превратился в жука, многие противоречия, перед фактом которых он внезапно оказался, так и остались бы сокрытыми и жизнь бы продолжалась. Но именно произошедшая с героем метаморфоза рушит тот мир, который был у героев общим. Семья Грегора остаётся в пространстве этого мира и для них, в принципе, всё остаётся по-прежнему; он же имеет теперь возможность посмотреть на всё со стороны, стоящий заведомо выше. Они оказываются словно бы в разных плоскостях. Не случайно Грегор больше не может принимать предлагаемую ими ему еду, которая раньше казалась приемлемой; утрачивает способность говорить. Здесь тема непонимания достигает своего апогея – героев ничто между собой не связывает, кроме ниточки осознания того, что они родственники (но уже не семья) и общего пространства квартиры. Нет даже языка, на котором они могли бы изъясняться. Но, что ещё раз убеждает нас в том, что Грегор стоит выше своей семьи – он-то их понимает, тогда как они его – нет. И разве винит он их в чём-либо, тогда как ему предъявляются претензии просто-напросто касающиеся самого факта его существования. Он им мешает, потому что они перестали его понимать. Он их стесняет. А познать его и принять таким, какой он стал, они не могут... И здесь тоже появляется мотив страха. Он приходит по-разному: у отца вызывает ожесточение, у матери – наоборот, слабость...

И Грегор тоже начинает бояться, чувствовать свою бесполезность. Но он хочет быть полезным и нужным – вся предшествующая превращению жизнь свидетельствует об этом. Он был предан семье и теперь последнее, что он может для неё сделать – это исчезнуть. И он умирает, идёт на этот последний шаг самопожертвования на благо семьи. А ведь именно члены его семьи являются паразитами – ведь он работал на них, а они постоянно его трудом питались. И ещё очень примечательно, что в конце тело Грегора оказывается иссушенным. Так часто паразиты оставляют от своей жертвы лишь оболочку, выев всё изнутри.

«Тело Грегора и в самом деле было совершенно сухим и плоским, это стало по-настоящему видно только теперь, когда уже не приподнимались ножки, да и вообще ничего больше не отвлекало взгляда» [Гоголь: 2008, 166].

Примечательно, что перед смертью о Грегоре заботится уже служанка, а не мать и даже не сестра, которая открыто, кстати, заявляет, что от жука надо избавиться, так как «оно (оно!) всех погубит».

Грегора уже почти нет. Его нет как человека, он истощился, как вообще живое существо. Только сознание его ещё живо. О чём они – последние мысли этого ничтожества?

«О своей семье он думал с нежностью и любовью. Он тоже считал, что должен исчезнуть, ещё решительней, чем сестра» [Гоголь: 2008, 164].

И исчез.

Вспомним, что в последние дня он ничего не ел. Тема голода неоднократно фигурирует в творчестве Кафки. Ярким примером служит хотя бы его сборник «Голодарь». Как справедливо заметил сам автор, – «любое голодание имеет свой предел» [Кафка: 2004, 570] – со всеми вытекающими последствиями. Последствия в этих произведениях разные, но различна и мотивация голода. По большому счету, «голодный» – всего лишь синоним слова «живой». Бессмысленная смерть голодающего ужасна – впрочем, она не лишена и некоторого, типичного для Ф. Кафки, комизма;

а освободившуюся клетку занимает молодой леопард, переполненный радостью жизни, не тоскующий даже по свободе, потому что *«это благородное, до последнего мускула наделенное всем необходимым тело даже и свободу носило с собой»* [Кафка: 2004, 573]. Финал «Превращения» очень на это похожа. Грегора не стало. Осталась прежняя семья, в жизни которой почти ничего и не изменилось. О сыне и брате они с лёгкостью забудут, впрочем, они не помнят о нём уже в конце рассказа. Это не сделка со совестью, это вполне характерно для их мышления.

«И как бы в утверждение их новых мечтаний и прекрасных намерений, дочь первая поднялась в конце их поездки и выпрямила своё молодое тело». Чем не леопард? Будущее цивилизации очерчено, но присутствует в рассказе Кафки надежда. «Какая же надежда, – могут возразить, – если всё заканчивается бесславной смертью?»

И действительно, почему – смерть?

Самым простым ответом на этот вопрос будет, пожалуй, то, что таким образом Кафка убил свои переживания, он с ними расстался, почувствовав себя свободным. В его Грегоре очень много личной боли, часть которой он снимал с себя таким образом. С другой стороны, с первых же страниц возникает ощущение, что в них заключена ускользающая, неуловимая назидательность... Почему же писатель, если он симпатизирует Грегору (а симпатия проглядывается), всё-таки его убивает?

Человек может бояться лишь того, что он в силах вообразить, почувствовать, что хоть и отдаленно, но согласуется с его опытом. Сладчайший соблазн страдания и отверженности переплетался с тягостными мучениями болезненного и одинокого человека. Одиночество располагает ко взгляду на себя со стороны, но всякая попытка отстраненности лишь подчеркивает эгоцентризм. Крайняя усталость от жизни видит в смерти избавление. Этим объясняется невыносимое и абсурдное действие, которое развивается с нерушимой

последовательностью по невидимой глубинной канве. Трудно выносить такую степень опустошенности, когда страх смерти преодолевается страхом жизни. У Грегора нет страха смерти, да и страх жизни присутствует в нём лишь отчасти, у него есть страх, опасение того, что он может оказаться ненужным. Он настолько весь растворён в дорогах ему людям, что не мыслит себе существования отдельно от них, а вместе с ними ему нет жизни. В этом и заключается парадокс. Суть надежды, на мой взгляд, сводится именно к тому, что существующая система не вечна, что она легко распадается. Ведь, если вдуматься, Грегор умер, но за ним осталась внутренняя победа, так как себя в этом мире он не потерял, а семья живёт иллюзиями своей реальности, у них нет ничего своего, личного – того, за что можно было бы бороться и что можно было бы сохранять. Грегор такой не один – пройдёт время, и появятся другие жуки, отличные от общей распространившейся породы. Проблема Грегора была в том, что он был одинок, нигде не встречая поддержки и понимания. Но ведь он был таким первым. Начало положено и дальше это будет лишь развиваться. Потому как общественная жизнь, построенная на внешних инстинктах, не спасёт цивилизацию – историю творят Грегоры.

«Для чего вы делаете вид, будто вы – настоящие? Вам что, желательно убедить меня, будто ненастоящий – это я?» Здесь можно вспомнить эти слова из самого раннего из сохранившихся произведений Кафки «Описание одной схватки» [Кафка: 2004, 591-628]. Как бы подобие не стремилось и не было мастерски сделано, оно никогда не затмит оригинал, потому что оно – подобие. Человек характеризуется именно человеческим. От этого можно уходить и искать новые формы и вариации – на протяжении всей истории такое случалось не раз – но невозможно к этому не возвращаться, так это истина. В дневнике Ф. Кафка записал: «Вселенная сама начнет напрашиваться на разоблачение...». И теперь становится очевидна надежда на будущее – всё ложное разоблачит себя, так как не может быть вечным, и всё вернётся на круги своя.

§ 3. «Физиологическая символизация» у Н.В. Гоголя и Ф. Кафки

Интересным представляется и обращение к физиологической символизации в произведениях писателей. Образ Носа, например, известен ещё с античности. Тогда он являл собой образ человека в мироздании. На лице, которое рассматривалось как мир творения, большое внимание уделялось лбу-небу и носу-человеку.

«...перед подъездом остановилась карета; дверцы отворились; выпрыгнул, согнувшись, господин в мундире и побежал вверх по лестнице. Каков же был ужас и вместе изумление Ковалёва, когда он узнал, что это был собственный его нос!» [Гоголь: 1986, 209].

Достаточно хорошо известен нос и в стихии русского фольклора: начиная от коlobка, для которого нос становится последней инстанцией, и заканчивая поговорками и пословицами. «К тому же нос является чуть ли не самой выпуклой частью, ну если не тела, то уж лица – точно. Много упоминаний о нём мы встречаем на различных страницах. Надо сказать, что не обошёл вниманием образ носа и Ф. Кафка, правда, не в повести «Превращение», а в других своих произведениях. В повести Н.В. Гоголя нос, по мнению В. Набокова, предстает «чем-то сугубо, хотя и безобразно мужественным» [Набоков: 1997, V, 36]. У Ф. Кафки же, по словам того же В. Набокова, нос показан с «вызывающей телесностью». Наверное, не ошибочным будет утверждение, что Н.В. Гоголь разрабатывал комическую линию восприятия носа через привлечение русских пословиц, поговорок, фразеологизмов (не суй нос не в своё дело, не вешай нос, носом чую, носом землю пахать, не видеть дальше своего носа, водить за нос). Видимо, с помощью парафраз, реализованных метафор, взятых из русского языка, выпестован знаменитый образ носа майора Ковалева. Ф. Кафка хорошо знал творчество Н.В. Гоголя. Шутки, каламбуры, парафразы – все эти изобразительные приемы и средства были ему доступны, однако он предпочел «серьезный нос», поэтому Ф. Кафку можно назвать полным

антиподом Н.В. Гоголя. В результате возникает дисгармоничный абсурдный мир, в котором ложь торжествует над правдой, порок над добродетелью, тело над духом. Вероятно, поэтому героям Ф. Кафки тяжело дышать. А Грегор, например, если мы вспомним, просыпается от запаха чего-то съедобного. Осязательно-дыхательные функции носа играют и здесь определённую роль.

«Лишь у двери он понял, что, собственно, его туда повлекло: это был запах чего-то съедобного» [Гоголь: 2008, 126].

Вспомним также, что мать Грегора мучают приступы удушья, что тоже показательно. Человек, который не может дышать, не является полноценным. Одержимые нечистой силой в древней мифологии умирали от удушья, так как не могли дышать свежим воздухом.

Современная эпоха препарировала литературную «носологию» весьма избирательно и специфически: нос сохранил тотальную материальность и даже право на отъединенность от тела; а его потенциальная «опасность» была нейтрализована окончательным «овеществлением», переводом в разряд предметов обихода. (Роман Патрика Зюскинда «Парфюмер» в известном смысле продолжает кафкианскую традицию. У Ф. Кафки нос выступает в роли предвестника смерти, у Зюскинда нос гениального парфюмера уже напрямую крадет человеческие жизни.) Гениальность любого писателя видна в мелочах – отточенных предметных деталях. Кафку нужно постигать, пересчитывая, подобно Набокову, лапки превратившегося в насекомое Грегора Замзы или те же носы. Глобальное складывается из мелочей. К тому же, по О. Уайльду, «жизнь не делится на мелочи и важные вещи – в ней всё одинаково важно».

А жук? Откуда появился в творческом воображении образ жука? По всей видимости, здесь сыграло свою роль видение Кафкой этого мира. По описанию то существо, в которое обратился Грегор, отдалённо напоминает одну из разновидностей тараканов, что ещё раз подчёркивает его

ничтожность – образ, по общепринятому мнению, мало эстетичный. Не большую симпатию вызывают и те эпитеты, которыми награждают Грегора непосредственно в самом тексте (одно «оно» из уст сестры чего стоит!): «Поди-ка сюда, навозный жучок!» – или: «Где же наш жучище?» [Гоголь: 2008, 153].

В исследовательской литературе при сравнении Н.В. Гоголя и Ф. Кафки отмечают «реалистическую манеру письма» [см. Храпченко: 1970]. Пожалуй, это действительно было бы верно, но стоит учесть, что это не совсем то, что сегодня принято подразумевать под реализмом. Определение метода Н.В. Гоголя более подходит под «фантастический реализм»: реальное явление описывается как фантастическое событие. Иррациональное спокойно входит в повседневную жизнь. Писатель не делает на этом акцента, всё воспринимается, как само собой разумеющееся. Но это фантастика, поэтому её вторжение не грубо и не вызывает серьёзных опасений. Тогда как «экспрессионистический реализм» [Луков: 2003, 469] Ф. Кафки, когда всё более чем реально, оставляет ощущение сильного психологического потрясения. И не очевидным становится то, что нос не может сам по себе отделиться, а, проснувшись утром, мы едва ли обнаружим себя жуком.

Для Ф. Кафки искусство представлялось более истинным, нежели эмпирическая действительность, которую он привлекал лишь для косвенного подтверждения и подкрепления собственной мысли или построения. «Реальность не была для Кафки высшим судьей, мерилom содержательности его фантазии, которая создавала самостоятельный надреальный мир, где действовали необычные принципы мышления и логика человеческих отношений развивалась сообразно закону парадокса» [Сучков: 1976, 24].

Он нашел для себя художественную форму – развертывая свои произведения в пространственные символы – разветвленные символы, смысл которых нередко был оторван от реальности, становился отвлеченным, а

порой необъяснимым. Хотя первоначальная посылка его произведений, как правило, всегда обладает видимостью достоверности, будничной простоты. Развиваясь, обрастая оттенками и подробностями, она видоизменяется в нечто противостоящее не только здравому смыслу, но и разуму, считающемуся с закономерностями объективного мира.

Парадоксальность ситуации и логической конструкции, лежащей в основе кафкианских произведений, должна подчеркнуть алогичность самого мира, непрочность человеческого существования, порабощенность человека неведомыми силами, которые распоряжаются его судьбой и жизнью.

Связь человека с миром Ф. Кафка считает кажимостью, видимостью, заблуждением.

Характер отношений человека с жизнью Ф. Кафка пытается изобразить в «Превращении». Для усугубления эстетического эффекта ужасного Ф. Кафка погружает драму Замзы в стихию повседневности. Он стремится доказать, что ужасное, чудовищное таится, прячется в обычной, каждодневной жизни, постоянно присутствует в ней. Жизнь враждебна человеку. Столкновение с ней кончается для него гибель. Эту итоговую мысль произведения призваны доказать гротесковые образы персонажей, подтверждая обычность исключительного, естественность неестественного, логичность нелогичного. Ф. Кафка не интересуется психологией персонажей, не заглядывает в душу участников странных событий в семействе Замзы, – он изображает ситуацию, трагически неразрешимую и губительную, вышвырнувшую Замзу из людского общества и обрекшую его на вечное одиночество. Для Ф. Кафки, таким образом, важна событийная сторона происшествия.

Гоголевская тема распада человеческой личности на почве разрыва между телесным и духовным знаменует всё-таки слабое сознание Ковалёвым наличия в нём духовных возможностей, несоизмеримых с его нынешним пошлым состоянием. Намёк на то, что Ковалёв начинает

отделять себя от других, содержится в его высказываниях. Очень примечательна в этом плане следующая цитата:

«—...пришёл чиновник таким же образом, как вы теперь пришли, принёс записку, денег по расчёту пришлось два рубля семьдесят три копейки, и всё объявление состояло в том, что сбежал пудель чёрной шерсти. Кажется, что бы тут такое? А вышел пасквиль: пудель-то этот был казначей, не помню какого заведения.

– Да я ведь вам не о пуделе делаю объявление, а о собственном моём носе: стало быть, почти то же, что о самом себе» [Гоголь: 2008, 214].

Здесь стоит обратить внимание на несколько вещей. Во-первых, мы наблюдаем картину потрясающего обезличивания: чиновник помнит, сколько было заплачено денег за объявление до копейки, а вот заведения, в котором состоял казначеем этот самый «пудель», он не помнит. И ещё мы здесь видим ещё одно проявление системы: чиновник судит людей по некоторому образцу. Приходил уже некто подобным образом, поэтому нет доверия никому. Но главная прелесть этой цитаты всё-таки заключается в другом – в реплике Ковалёва. Во-первых, очень важно, что он настаивает на внимании именно к своей персоне, пытаясь привлечь внимание непосредственно к ней. Другие могли делать, что угодно, но вот он-то, майор Ковалёв, «не о пуделе объявление делает», так вот будьте добры войти в его положение, отбросив все стереотипы и концепции: перед вами уникальный живой человек, с проблемой, присущей только ему! Очень важно также это «почти тоже, что о самом себе». В этой фразе заключена великая надежда... Значит, герой осознаёт, что его существо к носу, к телесности не сводится; что он представляет из себя нечто большое, а следовательно, он ещё не совсем пропавший человек!

Но если у Н.В. Гоголя метаморфоза дискредитирует героя социально, то у Ф. Кафки читатель становится свидетелем полного перевоплощения и изменения сознания героя.

Есть в творчестве Ф. Кафки один настойчивый образ, которому можно дать наименование «проситель». Часто сцены всевозможных прошений поданы в иронических тонах. В «Превращении» просителями становятся в какой-то степени все персонажи; каждый хочет что-то получить от этого мира: члены семьи Грегора настойчиво требуют возврата к прежней жизни, сам Грегор просит понимания, даже эпизодические персонажи чего-то ждут и на что-то рассчитывают. Получается, что мир сам по себе неполноценен: всем в нём чего-то не хватает, и он, мир, не может это компенсировать без утрат. Есть надежда на то, что каждый сможет найти то, что искал лишь с уходом Грегора, который сознательно приносит себя в жертву. Интересно и то, что проситель тесно граничит с потребителем и разница не всегда очевидна.

У Ф. Кафки часто действие происходит в не совсем обычной обстановке, – один из участников разговора находится в постели, то по болезни, то в силу усталости. Обычно главный герой обращается к человеку, лежащему в постели за помощью. Не являлось ли это символом болезни, заставляющей освободиться от самодовлеющего значения некоторых? Если принимать это во внимание, то нельзя обойти стороной и тот факт, что в «превращении» в постели оказывается сам главный герой, который показан совершенно беспомощным и внешне несостоятельным. Впервые мы видим его именно в этой постели, из которой он долго и безуспешно пытается выбраться, дальнейшее же действие разворачивается возле этой постели, которая уже становится словно бы отправной точкой: любое положение Грегора в комнате указывается относительно её. Он может лежать под кроватью, затаившись, он может спрятаться за неё, завернуться на ней в простыню, но уйти от неё он не может. А постель у Кафки ассоциируется с болезнью – «вынужденной свободой», отказом от всепоглощающих ежедневных бесплодных стремлений. И об этом тоже любопытно подумать в данном контексте. В какой-то степени герой, действительно, свободен от общественных правил, так как бесполезен в

общественной жизни. Но эта свобода относительна, так как постоянно ощущается некая зависимость от обстоятельств и окружающих людей. Грегор теряет самого себя, отвлекаемый всякими мелочами. И вот эта кровать, не является ли она в данном случае символом душевной опустошённости? Единственным чем-то настоящим, за что можно зацепиться, от чего можно оттолкнуться?

Впрочем, в этом мире уже всё условно и относительно. И если гоголевский герой действует, желая вернуть себе прежний облик-статус, то герой Ф. Кафки – не такой, как все – констатирует «фундаментальность абсурдности мира и неумолимого величия человеческого удела», как писал А. Камю [Камю: 1990, 317].

Точки совпадения у Н.В. Гоголя и Ф. Кафки наблюдаются, по мнению Ю. Манна, и в общей эволюции методов построения художественного мира у обоих писателей. Уже подмечено, что фантастика в прямом смысле этого слова присуща ранним произведениям Кафки, впоследствии же она уступает место более сложным, неявным формам [Манн: 1999]. Это имеет полную аналогию в гоголевском творчестве, причем рубеж пролегает как раз через повесть «Нос», после которой фантастика в прямом смысле сходит на нет, приобретая совершенно другое качество (что не исключает наличия сходных явлений и в хронологически более ранних вещах). Ю. Манн отмечает новое качество – *«нефантастическая фантастика»*, которая выражалась в перегруппировке моментов поэтики творчества Н.В. Гоголя, складывавшихся в новую более или менее цельную систему. Исследователь считает, что из художественного мира полностью исключался носитель фантастики (то есть образы inferнальных сил, а также лиц, подпавших под их влияние) и само фантастическое событие, наличествовавшее в «Носе», рассредотачивалась по тексту широкой сетью алогичных форм на уровне характерологии, сюжета, оформления авторской и прямой речи, описания среды и т.д. Среди этих форм –

нагромождение алогизмов в суждениях персонажей и в их поступках, произвольное вмешательство мотива животного в сюжет, аномалии в антураже или во внешнем виде людей и предметов, путаница и неразбериха и т.д. Многие, если не большинство подобных форм встречаются и в произведениях Ф. Кафки, где они благодаря своей интенсивности и обилию задают тон.

Характерны уже аномалии, граничащие с уродством, во внешности персонажей, вроде перепонки между средним и безымянным пальцем у Лени («Процесс»). Критики придавали упомянутой мелкой подробности монументальное значение: в самом деле, для этой сиренообразной женщины, источающей запах перца (то есть острый запах), сексуально особенно привлекательны клиенты ее хозяина-адвоката, то есть обвиняемые, – странное пристрастие, впрочем, органически вписывающееся в этот сплошь странный мир. Контрастный пример к Лени – абсолютно правильная рука «маленькой женщины» из одноименного рассказа Кафки, необычная именно своей правильностью. Еще пример: чиновник Сортини («Замок») с его веерообразно расходящимися от переносицы морщинами («ничего подобного я еще не видел»). Все это вполне аналогично каким-либо странностям во внешнем виде гоголевских персонажей, например Ивана Антоновича из «Мертвых душ», у которого «вся середина лица выступала вперед и пошла в нос».

Сюда же нужно отнести такое явление, как полное внешнее сходство иных персонажей, вроде двух помощников («Замок»), которые «отличались только именами, в остальном же были сходны, как змеи». Вообще Ф. Кафка любит двоичность, – пристрастен к ней и Н.В. Гоголь. Вспомним Бобчинского и Добчинского или словесные маски-подобия – дядя Митяй и дядя Миняй, Мокий Кифович и Кифа Мокиевич и т.д. Мотив двоичности имеет давние традиции, уходящие вглубь художественной истории. В романтизме, в частности, он связан с кардинальной идеей: в подобии и взаимоотражении проявляется неисчерпаемость и

бесконечность универсума. В произведениях же Ф. Кафки и Н.В. Гоголя этот высокий мотив получает другой смысл. Сходство и подобие персонажей пробуждают впечатление, будто возникли эти существа без участия живой силы, с помощью некоего автомата, или же впечатление некоего каприза, «игры природы» (характерное гоголевское выражение, встречаемое, кстати, и у Кафки, – «ein Naturspiel»).

Устойчивую сферу проявления необычного в художественном мире составляет у Ф. Кафки и область привычек, произвольных движений и поступков: Кламм («Замок») имел обыкновение спать в сидячем положении за письменным столом; агент («Супружеская пара») – манипулировать со своей шляпой: то повозит ее на колене, то внезапно наденет и столь же внезапно снимет и т.д.

И у Н.В. Гоголя, и у Ф. Кафки изображаемое действие сопровождается указанием на его шумовой эффект. В канцелярии «шум от перьев был большой и походил на то, как будто бы несколько телег с хворостом проезжали лес, заваленный на четверть аршина иссохшими листьями» – у Н.В. Гоголя. Шумовой фон – и в комнате старосты во время разборки актов («Замок»). Особенно впечатляет прерывание монотонности внезапными звуковыми эффектами, которые в свою очередь становятся устойчивым фоном. У чиновника Сортини «везде громоздятся груды папок с делами а так как все время оттуда то вытаскивают папки, то их туда подкладывают, и притом все делается в страшной спешке, эти груды все время обрушиваются, поэтому непрерывный грохот отличает кабинет Сортини от всех других».

Шумовые эффекты, как видим, связаны со сферой бумажного, делового производства, которое воплощает «метафизику чиновничества», по выражению Макса Вебера. Людские связи выражаются через бумагу и с помощью бумаги; горы бумаг, нагромождение дел и папок – это как бы могильники человеческих отношений. Гоголь и Кафка (которые, кстати, имели и личный опыт чиновничьей службы) дали мировому искусству

яркие картины формализованных, иерархических миров, с той только разницей, что у Ф. Кафки этот мир функционирует по законам механизма и если что-то отказывает, то это результат сбоя каких-то колесиков и винтиков; у Н.В. Гоголя же (в полном соответствии с российскими обстоятельствами и ментальностью) возможны и «волевые решения», обходящие любую механику. Общим, однако, остается понимание фактора бюрократизма как частного случая взаимоотношений. И тут мы должны остановиться еще на одном мотиве, сближающем обоих писателей.

Это мотив пространства, или, точнее, отношения человека к пространству, или, как было точно замечено Ю. Манном, – *«отношения пространства к человеку»* [Манн: 1999, 39], ибо вовсе не человек владеет пространством, инициативой выбора пути.

Дорожная путаница и неразбериха – очень характерная для Н.В. Гоголя сфера проявления странно-необычного. В ранних его произведениях встречались прямые намеки на то, что это все дело нечистой силы (в «Ночи перед Рождеством» черт заставляет плутать чуба и кума, «растягивая» перед ними дорогу; в «Вие» аналогичная ситуация предшествует встрече с ведьмой-старухой). Но в дальнейшем (в «Мертвых душах», например) черт уходит со сцены, но дорожная путаница, неожиданные плутания персонажей, которые никак не могут найти нужный путь, – остаются.

Ситуация лабиринта, причем вне видимого влияния ирреальной силы, – и в произведениях Ф. Кафки: беспомощные блуждания Карла на корабле, доставившем его в Новый Свет, потом в загородном доме, потом в коридорах гостиницы «Оксиденталь» и т.д. («Америка»). Или еще «замок» в одноименном романе: образ этот получил самые различные толкования (по Макс Броду – символ Божественной благодати; по Альберу Камю – проекция собственных тенденций и устремлений изолированного человека, и т.д.); однако, отвлекаясь от его символики, обоснование которой всегда условно и не бесспорно, нельзя не увидеть его

первичного, наглядного смысла: нечто постоянно отдаляющееся, уходящее вдаль, то, к чему землемер К. никак не может найти правильную дорогу, так как всегда сбивается и отклоняется в сторону.

Лабиринт и круг являются опорными элементами поэтики «Замка», одним из ее первых и последних аккордов. Странствование по лабиринту есть произвольное возвращение в исходное состояние, есть движение по кругу. И тут можно вспомнить, какое место отведено мотиву «колеса» (то есть круга) в гоголевских «Мертвых душах»: разговор о колесе на первой же странице (в Москву «доедет», а в Казань «не доедет»), переосмысление Селифаном чина своего барина («сколеской советник»), значащие имена приобретаемых чичиковым «мертвых душ» (вроде Ивана Колеса или Григория Доезжай-не-доедешь), неисправность того же самого «колеса» перед отъездом-бегством чичикова из города NN плюс к этому бесконечные, как говорил Андрей Белый, «боковые ходы», блуждания главного героя по российским дорогам и весям.

Вообще перспектива, вырисовывающаяся перед почти любым персонажем Н.В. Гоголя и действительно любым персонажем Ф. Кафки, всегда обманчивая, всегда ограниченная и усеченная: каждый видит только то, что под носом.

Гоголевский «разрыв в человеке» задавал вопросы, «давящие ум», он побуждал к неизвестному ранее литературе углублению в человеке, задавая этот вопрос о глубине, в которой таится сам человек. «Это темная (у Н.В. Гоголя) глубина и должна была осветиться самосознанием и словом, обрести «лицо», стать идеей и образом «человека в человеке» [Бочаров: 1985, 160]. На художественном языке Н.В. Гоголя это распадение в человеке представлялось наглядно в виде пространственного отделения, удаления внешнего человека от внутреннего. Реализацией этой картины и является действие «Носа».

Глубинная модель произведений Ф. Кафки – невозможность коммуникации и диалога. Утрата «почвы под ногами», разыменование

изображенного мира, замирание времени и сворачивание пространства, темы отчуждения и страха, появление «расщепленного», анонимного, не способного к диалогу и пониманию героя, брошенного в холодный, бюрократический мир – таковы основные черты художественного мира Ф. Кафки, в основных тенденциях ухваченного и усвоенного у Н.В. Гоголя.

Заключение

Исследуя феномен, сближающий Н.В. Гоголя и Ф. Кафку, мы убедились в том, что великие идеи, однажды возникнув, уже не покидают мир, а ищут нового воплощения. Гоголевская тема распада человеческой личности на почве разрыва между телесным и духовным знаменует всё-таки слабое осознание Ковалёвым наличия в нём духовных возможностей, несоизмеримых с его нынешним пошлым состоянием. Но если у Н.В. Гоголя – метаморфоза дискредитирует героя социально, то у Ф. Кафки читатель становится свидетелем полного перевоплощения и изменения сознания героя. Гоголевский герой действует, желая вернуть себе прежний облик-статус; герой Ф. Кафки – не такой как все – констатирует «фундаментальность абсурдности мира и неумолимого величия человеческого удела» (А. Камю).

Исследуя способ организации художественного мира Н.В. Гоголя и Ф. Кафки, приходим к выводу, что решение авторами проблемы человека в мире абсурда при внешнем сходстве имеет качественные различия. Н.В. Гоголь трагическое преодолевает посредством комического: смеясь, читатель освобождается от абсурда пошлости; у Ф. Кафки трагический абсурд бытия – «ужас – становится священным». «Голый среди одетых», герой Кафки бросает отсвет на социум, который заслуживает приговора. Прикованный личной болью к трагедии жизни, Кафка острее других ощущает абсурдную компоненту бытия.

«Некоронованный король немецкой прозы», по выражению Германа Гессе, оказал огромное влияние на развитие мировой литературы XX века. Объективно говоря, «Превращение», наверное, звучит актуальнее в контексте нашего времени. Магия кафкиад – трагикомических ситуаций – ощущается на каждом шагу. В них столкновение противоположностей выходит за рамки традиционного анекдота, к которому тяготеет гоголевский «Нос». И хотя кафкиада может быть поставлена рядом с

анекдотом, смешивать их нельзя. Кафкиада принадлежит, если угодно, «высокому» стилю, поскольку в ней ярко выражена метафизическая природа смеха, метафизическая природа абсурда, столь естественного, а не сверхъестественного в анекдоте. Нетрудно заметить, что в подавляющем большинстве описанные ситуации обладают ярко выраженной иррациональной подоплекой.

Представляется вполне уместным вспомнить здесь о том, что и Н.В. Гоголь и Ф. Кафка – глубоко религиозные авторы. По-разному, конечно, видят они и проблему, и возможность её решения. Так, в произведении Кафки его героем выступает современник, в сознании которого Бог либо умер, либо отдалился от мира. Однако сюжетные коллизии сводятся к тому, что присутствие Бога вовсе не перестало быть повседневным и повсеместным, но сделалось более незаметным. Ощущается присутствие Бога и у Н.В. Гоголя. Ведь всё происходит не случайно. В обоих произведениях нам предъявлен сам факт уже свершившегося действия: Ковалёв уже без носа, а Грегор уже жук. Мы не знаем, да нам это, в принципе, и не важно, как нос оказался отрезанным, как попал в булку, как вошёл в жизнь и почему Грегор стал жуком – это детали, к которым не приковано внимание читателя. Но ведь это же произошло по какой-то великой задумке! Авторской, в данном случае, но если смотреть глобальнее, то за этим же стоит некая иррациональная сила, о которой не стоит забывать! Сверхъестественные обстоятельства застают героев врасплох, в самые неожиданные для них моменты, в самые неудобные место и время, заставляя испытывать «страх и трепет» перед бытием. Живописуется история человека, оказавшегося в центре метафизического противоборства сил добра и зла, но не сознающего возможности свободного выбора между ними, своей духовной природы и тем самым отдающего себя во власть стихий. Говоря словами Платона, у героев не происходит «сосредоточивание и собирание души в себе самой». Герман Брох очень точно заметил, что бессознательное у Ф. Кафки

возведено в поэтическое выражение с почти мифологической спонтанной непосредственностью. То же самое по этому поводу можно сказать, по моему, и про Н.В. Гоголя.

Идут года, складываясь в века, мир меняется, люди, казалось бы, тоже. А проблемы почему-то остаются. И странно и немного грустно осознавать сегодня всю жуткую актуальность проблематики, заявленной и Ф. Кафкой, и Н.В. Гоголем, и многими их предшественниками. Наверное, есть такие вопросы, которые ещё относят к «вечным» и которые не разрешатся, пока существует цивилизация. Но между тем, насколько бы всё было проще и радостнее, когда бы каждый сам мог хотя бы для себя ответить на них и сделать уверенно свой выбор с полным осознанием. Мы видим, что вопросы, заявленные двумя писателями, никуда не ушли не только из литературы, но и из жизни. А значит, нам и следующим поколениям ещё предстоит терзаться и искать, находить и вновь терять, учитывая опыт наших предков, и всё же приходить к своим выводам, решениям и ответам. Дай Бог, чтобы они вывели нас к истине и чтобы жизнь наших потомков была светлее и чище.

Библиографический список литературы

1. Адмони В. Поэтика и действительность: Из наблюдений над зарубежной литературой XX века. – Л.: Сов. писатель, 1975. – 311 с.
2. Антоничева М. Эссе Набокова «Николай Гоголь»: прорыв в ирреальное. – М.: НЛО, 2006. – 117 с.
3. Афанасьева А. Постановка и решение проблемы человека в мире абсурда у Гоголя и Кафки («Нос» и «Превращение») // URL: <http://trustistheissue.com/files/referat-306126.php>
4. Батай Ж. Литература и зло = La littérature et le mal. – М.: МГУ, 1994. – 116 с.
5. Белобратов А. Франц Кафка: созерцание сна // Кафка Ф. Превращение: Рассказы, афоризмы. – СПб.: Изд. дом «Азбука Классики», 2008. – С. 5-16.
6. Беньямин В. Франц Кафка. – М.: Ad Marginem, 2000. – 418 с.
7. Бент М. «Я весь – литература» // Литературное обозрение. – 1992. – № 2. – С. 86-90.
8. Бланшо М. От Кафки к Кафке. – М.: Логос, 1998. – 237 с.
9. Бланшо М. Чтение Кафки. – М.: Просвещение, 1994. – 240 с.
10. Борхес Х. Семь вечером. – СПб.: Амфора, 2000. – 204 с.
11. Брод М. О Франце Кафке: Биография. Отчаяние и спасение в творчестве Франца Кафки. Вера и учение Франца Кафки. (Кафка и Толстой). – СПб.: Академический проект, 2000. – 505 с.
12. Брод М. Религиозное развитие Кафки в последовательности трех его романов. – М.: Просвещение, 1985. – 231 с.
13. Брод М. Франц Кафка. Узник абсолюта. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2003. – 286 с.
14. Бочаров С.Г. Загадка «Носа» и тайна лица // Бочаров С.Г. О художественных мирах. – М.: Сов. Россия, 1985. – С. 124 – 160.
15. Бубер М. Два образа веры. – М.: АСТ, 1999. – 591 с.

16. Вайскопоф М. Поэтика петербургских повестей Гоголя (Прием объективации и гипостазирования) // Вайскопоф М. Птица-тройка и колесница души. Работы 1978-2003 гг. – М.: НЛО, 2003. – С. 47-105.
17. Виноградов В.В. Натуралистический гротеск (Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос») // Виноградов В.В. Избр. труды: Поэтика русской литературы. – М.: Наука, 1976. – С. 5-44.
18. Воронков П. В отчаянии. Жизнь Кафки. – М.: Класс, 2001. – 239 с.
19. Вальцель Оскар. Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии. – М.: Academia, 1922. – 88 с.
20. Гарин И. Кафка в контексте культуры // URL: <http://james-joyce.ru/articles/vek-joyce58.htm>
21. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: в 14 т. – М.: Изд-во АН СССР, 1937–1952.
22. Гоголь Н.В. Повести. – М.: Сов. Россия, 1986. – 368 с.
23. Гоголь Н.В. Собр. соч.: в 7 т. – М.: Худ. лит., 1984.
24. Гуковский Г.А. Реализм Гоголя. – М. – Л.: Худ. лит., 1959. – 532 с.
25. Гулыга А. Философская проза Франца Кафки // Вопросы эстетики. Кризис западноевропейского искусства и современная зарубежная эстетика. Вып. 8. – М.: Искусство, 1968. – С. 293-322.
26. Гуревич П.С. Абсурд // Гуревич П.С. Современный гуманитарный словарь. – М.: Олимп; ООО «Фирма Изд-во АСТ», 1999. – С. 5-6.
27. Гус М. Модернизм без мысли. – М.: Сов. писатель, 1966. – 308 с.
28. Давид К. Франц Кафка. – Харьков – Ростов н/Д: Фолио; Феникс, 1998. – 384 с.
29. Днепров В.Д. Черты романа XX века. – М. – Л.: Сов. писатель, 1965. – 548 с.
30. Дудова Л.В., Михальская Н.П. Модернизм в зарубежной литературе. Литература Англии, Ирландии, Франции, Австрии, Германии. – М.: Флинта: Наука, 1998. – 238 с.

31. Дымшиц А. Как «укорачивают» человека // Звезда. – 1968. – № 8. – С. 196-197.
32. Елистратова А.А. Гоголь и проблемы западноевропейского романа. – М.: Наука, 1972. – 304 с.
33. Еремеева А.А. Век XX. Экспрессионизм. Франц Кафка / А.А. Еремеева // Литературная учеба. – 2008. – № 4. – С. 87-91.
34. Ерофеев В.В. В лабиринте проклятых вопросов: Эссе. – М.: Союз фотохудожников России, 1996. – 447 с.
35. Затонский Д. Австрийская литература в XX столетии. – М.: Худ. лит., 1985. – 448 с.
36. Затонский Д. Смерть и рождение Франца Кафки // Иностранная литература. – 1959. – № 2. – С. 202-212.
37. Затонский Д. Творчество Франца Кафки. – М.: Высш. шк., 2000. – 398 с.
38. Затонский Д. Франц Кафка и проблемы модернизма. – М.: Высш. шк., 1972. – 136 с.
39. Зусман В.Г. Художественный мир Франца Кафки // Кафка Ф. Процесс. Замок: Романы. Новеллы и притчи Афоризмы. Письмо отцу. Завещание. – М.: НФ «Пушкинская библиотека»; ООО «Изд-во АСТ», 2004. – С. 5-13.
40. Калюжная Л. Франц Кафка. – М.: Звонница, 2001. – 352 с.
41. Камю А. Надежда и абсурд в творчестве Франца Кафки // Сумерки богов / А. Яковлев. – М.: Политиздат, 1990. – С. 293-319.
42. Канетти Э. Творчество Кафки. // Иностранная литература. – 1993. – № 3. – С. 11-17.
43. Кантор В. Болезненная жажда свободы // Литературное обозрение. – 1988. – № 8. – С. 75-77.
44. Карельский А.В. Австрийский лиро-эпический эпос // Зарубежная литература XX века / Л.Г. Андреев. – М.: Высш. шк.; Академия, 2000. – С. 240-251.

45. Карельский А.В. Лекция о творчестве Франца Кафки // Иностранная литература. – 1995. – № 8. – С. 241-248.
46. Карпов Н.А. К типологии фантастического в литературе: Гоголь – Кафка – Набоков // Studia Slavica: III сборник научных трудов молодых филологов / Аурика Меймре. – Таллинн: [TRÜ KIRJASTUS], 2003. – С. 176-184.
47. Кафка Ф. Дневники и письма. – М.: Дидик-Танаис, Прогресс-литера, 1994. – 608 с.
48. Кафка Ф. Завещание. – М.: Азбука Классики, 2006. – 320 с.
49. Кафка Ф. Замок. – М.: Худ. лит., 1994. – 164 с.
50. Кафка Ф. Избранное. – Минск: Аваста, 2003. – 1088 с.
51. Кафка Ф. Превращение. – СПб.: Изд. Дом «Азбука Классики», 2008. – 320 с.
52. Кафка Ф. Процесс. Замок: Романы. Новеллы и притчи Афоризмы. Письмо отцу. Завещание. – М.: НФ «Пушкинская библиотека»; ООО «Изд-во АСТ», 2004. – 878 с.
53. Кафка Ф. Роман, новеллы, притчи. – М.: Прогресс, 1965. – 403 с.
54. Кафка Ф. Соч.: в 3 т. – М.: Худ. лит., 1994.
55. Книпович Е. Франц Кафка // Иностранная литература. – 1964. – № 1. – С. 195-204.
56. Копелов Л.З. От горизонта одного к горизонту всех. Некоторые проблемы современной зарубежной литературы в свете идейно-творческого опыта литературы социалистического реализма. – М.: Просвещение, 1979. – 234 с.
57. Копелев Л.З. Сердце всегда слева. Статьи и заметки о современной зарубежной литературе. – М.: Сов. писатель, 1960. – 520 с.
58. Копелов Л.З. У пропасти одиночества. Ф. Кафка и особенности современного субъективизма // URL: <http://www.kafka.ru/about/kopelev2.htm>

59. Кош Э. К черту Кафку! // Современная литературная критика европейских социалистических стран / Ю.В. Богданов. Вып. 1. – М.: Худ. лит., 1975. – С. 235-254.
60. Кругликов В. Записи бреда и кошмара: Н.В. Гоголь и Ф. Кафка. – М.: Просвещение, 1999. – 327 с.
61. Литературная энциклопедия терминов и понятий / А.Н. Николюкин. – М.: Интелвак, 2001. – 1600 с.
62. Лобанов М. Правда жизни и ее «превращения» // Молодая гвардия. – 1975. – № 3. – С. 9-13.
63. Луков В.А. Кафка // Луков В.А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней. – М.: Академия, 2003. – С. 466-470.
64. Манн Ю. В поисках живой души: «Мертвые души»: писатель – критика – читатель. – М.: Книга, 1987. – 351 с.
65. Манн Ю. Встреча в лабиринте (Ф. Кафка и Н. Гоголь) // Вопросы литературы. – 1999. – № 2. – С. 162-186.
66. Машинский С.И. Художественный мир Гоголя. – М.: Просвещение, 1979. – 432 с.
67. Мир философии: в 2 ч./ П.С. Гуревич – М.: Политиздат, 1991. – Ч. 1. Исходные философские проблемы, понятия и принципы. – 672 с.
68. Мотылева Т. Зарубежный роман сегодня. – М.: Сов. писатель, 1966. – 472 с.
69. Мэй Р. Смысл тревоги. – М.: Класс, 2001. – 432 с.
70. Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе: Остен, Диккенс, Флобер, Джойс, Кафка, Пруст, Стивенсон. – М.: Независимая Газета, 2000. – 277 с.
71. Набоков В.В. Николай Гоголь // Набоков В.В. Собр. соч. американского периода: в 5 т. – СПб.: Симпозиум, 1997-1999. – Т. 1. – 832 с.

72. Набоков В. Франц Кафка: Превращение // Иностранная литература. – 1997. – № 11. – С. 214-233.
73. Никифоров В. Кафка // Зарубежные писатели: Библиографический словарь: в 2 ч. / Н.П. Михальская. – М.: Просвещение, 1997. – Т. 1. – С. 502-512.
74. Осипов Г.К. Метаметафора как творческий прием Ф. Кафки // Филологические науки. – 2005. – № 3. – С. 37-41.
75. Сафронов Г. Родственны ли идеалы Ф. Кафки и Р. Домановича? // Вестник ЛГУ. – 1963. – № 14. (Серия иностранные языки и литературы, вып. 3). – С. 20-27.
76. Сохряков Ю.И. Гоголь и западная литература XX века // Электронный журнал «Вестник Московского государственного областного университета» // URL: vestnik-mgou.ru/vipuski/2012_2/stati/pdf/sokhryakov.pdf
77. Сучков Б.Л. Лики времени: Статьи о писателях и литературном процессе. – Л.-М.: Худ. лит., 1976. – Т. 1. – 416 с.
78. Фараджев К.В. Отчаяние и надежды Франца Кафки // Человек. – 1998. – № 6. – С. 91-103.
79. Филиппович А.В. Кафка // Всемирная энциклопедия. Философия / А.А. Грицанов. – М.: АСТ, Мн.: Харвейт Современный литератор, 2001. – С. 366-368.
80. Шарп Дарел. Незримый ворон: Конфликт и трансформация в жизни Франца Кафки. – Воронеж: НПО «МОДЕК», 1994. – 127 с.
81. Храпченко М.Б. Николай Гоголь. – М.: Современник, 1984. – 654 с.
82. Яноух Г. Разговоры с Кафкой // Иностранная литература. – 1983. – № 5. – С. 169-181.
83. Franz Kafka. Tagebucher. 1910-1923, N. Y., 1954.
84. Victor Erlich. Gogol and Kafka: note on «Realism» and «Surrealism» // For Roman Jakobson. Essays on the Occasion of his sixtieth birthday. The Hague, 1956.

85. Karst R. Die Realitaet des Phantastischen und die Phantasie des Realen. Kafka und Gogol // Kunst und Prophetie. Franz-Kafka-Symposion in Klosterneuburg. Salzburg, 1979. S. 28-39.
86. Thomas Mann, Jesammelte Werke, B. 11, Berlin, 1955. S. 609.

Приложение

Методические рекомендации по изучению произведений Н.В. Гоголя и Ф. Кафки в средней школе

Сопоставление творчества Н.В. Гоголя и Ф. Кафки в школьном изучении вызывает объективные трудности, объясняющиеся сложностью художественного метода австрийского писателя, поэтому вполне оправданным будет первоначальное объяснение своеобразия художественного мира Франца Кафки.

Творчество Ф. Кафки представлено в программе «Литература (интегрированный курс)» на уроке литературы в 11 классе. Предполагаемая на уроке тема: «Превращение» Ф. Кафки как предостережение человечеству на пороге XX века».

Рекомендуется поставить следующие цели: ввести учащихся в круг философско-этических проблем и художественных открытий творчества Ф. Кафки, прояснить связь между логикой художественной реальности «Превращения» и мотивом предостережения о духовном кризисе семьи и общества на пороге второй мировой войны, формировать ценностные представления о мире, основанные на понятиях «милосердие», «ответственность», «сострадание».

Соответственно, задачи могут быть сформулированы следующим образом:

- ввести учащихся в биографический контекст творчества Ф. Кафки, подвести к пониманию авторского мироощущения;
- организовать познавательную (проектную, исследовательскую, ассоциативно-творческую) деятельность учащихся;
- развивать навыки читательской интерпретации мотивов и образов повести, умение видеть подтекст, исследовать внутренний мир героя;
- развивать умение вести диалог, обосновывая собственную точку зрения;

- обогащать культурный опыт и мировоззрение учащихся.

Предваряет данный урок опережающее задание: ученический проект «В зеркале биографии Ф. Кафки».

В качестве оформления урока используется: раздаточный материал (вопросы и задания для работы в группах), мультимедийные презентации.

Эпиграфом могут служить слова Ф. Кафки: «Вокруг тебя спят люди. А ты бодрствуешь и, чтобы увидеть другого, размахиваешь головёшкой, взятой из кучи хвороста рядом с тобой. Отчего же ты бодрствуешь? Но ведь сказано, что кто-то должен быть на страже. Бодрствовать кто-то должен...».

В ходе урока важен этап предпонимания, вводящий в тему.

Учитель выясняет, какие мысли и ощущения возникли у учащихся во время прочтения новеллы и какие вопросы остались открытыми.

Учащиеся предположительно сводят свои ответы к следующему:

- Возникло ощущение тревоги и отчаяния. Очень трудно человеку в мире Кафки, больно и страшно. Зачем столько одиночества, страдания? Почему автор не позволяет надеяться на лучшее?

- Для чего понадобилось писателю превращать заурядного служащего в насекомое? Неужели только для того, чтобы описать его мучения, ведь Грегор умирает в отчаянии и смирении?

- Странно, что произошло невозможное, а родители, сестра, сослуживцы и сам Грегор остаются в пределах обывательской жизни, будто не случилось ничего сверхъестественного.

Далее учитель говорит о том, что в своих первых читательских наблюдениях ученики откликнулись на заостренную автором экзистенциальную проблему: «абсурдный герой обитает в абсурдном мире, но трогательно и трагически бьется, пытаясь выбраться из него в мир человеческих существ» (В. Набоков). Ни одно поколение читателей ошеломляет «кафкианский эффект»: «резкое черно-белое письмо, не украшенное никакими поэтическими тропами», точность и ясность

изложения контрастируют с кошмарным, фантазмагорическим содержанием. Ф. Кафку считают основоположником литературы абсурда, пробуждающей в читателе тревожные чувства.

Важно обратиться к понятийному словарю:

Абсурд – нелогичное, необъяснимое явление, нерациональное, лишённое связи с реальностью.

Итак, учитель констатирует, что ученики оказались перед несоответствием – проблемой, разрешить которую необходимо погрузившись во внутренний мир героя. Что открывается в нем? Какие назревающие конфликты вскрывает абсурдность? Откуда это пронзительное чувство тревоги, разлада и ответственности перед будущим? Попробуем ответить на эти вопросы.

На этапе анализа и интерпретации смысла произведения нужно начать с тезиса Франца Кафки, который писал: «Литература – это я сам, это моя плоть и кровь, и быть другим я не могу». Нужно ответить на вопрос о том, какие факты биографии трансформировались в художественном мире новеллы «Превращение».

Предполагаются выступления учащихся с проектом «В зеркале биографии».

Учитель необходимо отметить природную созерцательность и ранимость Франца Кафки, сложные отношения с отцом, усиливающие разлад между личностью писателя и обществом.

Но ключевыми для исследования на уроке являются следующие факты:

Франц Кафка жил на пороге кровопролитной второй мировой войны, грозившей человечеству тотальным истреблением.

Франц Кафка – еврей по происхождению, он сын народа, ставшего самой катастрофической и незащищённой жертвой фашизма.

Как пронзительный художник, он обостренно ощущает скрытые от многих дисгармоничные процессы, назревающие в обществе и

подтачивающие его изнутри. Не пройдет и десятилетия со времени появления новеллы, как в реальном мире произойдут чудовищные перемены: часть Праги, где родился писатель, превратится в гетто для евреев – в промежуточную станцию для депортации женщин, детей, стариков в лагеря смерти. Семья Кафки, его сестры погибнут в концентрационных лагерях. Более 6 млн. человек будут планомерно массово уничтожены во время Холокоста. Посмотрите (слайд презентации) на страшные документальные свидетельства необъяснимой, вывернутой наизнанку действительности, о которой писатель предостерегал, взывая к человечеству в наиболее экспрессивных (выразительных) формах.

Учитель предлагает, следуя за автором, осознать причины абсурдных превращений, приблизиться к пониманию художественного замысла.

Прочитав новеллу, учитель предлагает разделить ее на несколько сюжетных сцен и озаглавить каждую из них.

В результате обсуждения приходим к следующему возможному решению:

Пробуждение.

- Открытые двери.
- Жизнь под диваном.
- Бунт.
- Казнь.
- «Когда заиграла скрипка...».
- Исход.

Что является движущей силой этого сюжета?

Учитель, обращаясь к классу, просит объяснить понятие «превращение», подобрав к нему ряд близких по смыслу слов.

Учащиеся отвечают: превращение – перемены, метаморфозы, перевоплощение, перерождение, преображение.

Учитель продолжает, говоря о том, что диапазон найденных учениками значений широк: от внешних изменений (перемены) к глубоким

внутренним потрясениям (преображение). Задает вопрос, на каком уровне превращений находится Грегор Замза.

В результате обсуждения учитель и ученики приходят к выводу о постоянном пошаговом развитии душевного мира героя. Сверхъестественные обстоятельства застают его врасплох и погружают в оппозицию к обывательскому миру. Возникает «тонкий баланс» между процветанием семьи и отчаянно жалким положением Грегора.

Далее учитель объединяет учеников в группы в соответствии с планом сюжета, чтобы сравнить перемены, происходящие как с Грегором, так и с его семьей.

Затем проводится интерактивная работа учащихся в группах. С вопросами и заданиями для самостоятельного анализа текста.

1 группа работает над эпизодом «Пробуждение», отвечая на вопрос о том, кем проснулся Грегор – насекомым или человеком?

В. Набоков заметил: «Как Грегор, так и Кафка не слишком хорошо видят этого жука... Не такая уж большая разница, кем проснуться – жуком или Наполеоном». Закономерен вопрос о том, что же важно в перевоплощении Грегора. Для этого нужно проследить, какие жизненные приоритеты определяют его мысли и поступки, побуждают к действию вопреки физической боли; попытаться мотивировать на первый взгляд нелогичное поведение близких Грегора: внезапно заметались по комнатам, обеспокоенные, но не заметили явных изменений в голосе сына; выделить в поведении родителей и Грегора детали, обладающие глубоким психологическим подтекстом, раскрывающие истинные намерения героев. Например, отец стучал в дверь слабо, но кулаком, Грегор вопреки ожиданию все еще дома.

Учитель делает вывод о преобладании душевного или «физиологического» начала во внутреннем мире Грегора и его родителей.

2 группа работает над эпизодом «Открытые двери...» и выясняет ответы на следующие вопросы и задания: сколько дверей в квартире семьи

Замза; сколько дверей в комнате Грегора; обозначают схематически их расположение; прослеживают, как связана линия открывающихся и закрытых дверей с состоянием Грегора. Помимо этого, отвечают на следующие вопросы:

- Что происходит с пространством в восприятии Грегора? Как объяснить происходящие перемены? (*Мой мир, как будто схлопнулся до точки...*).

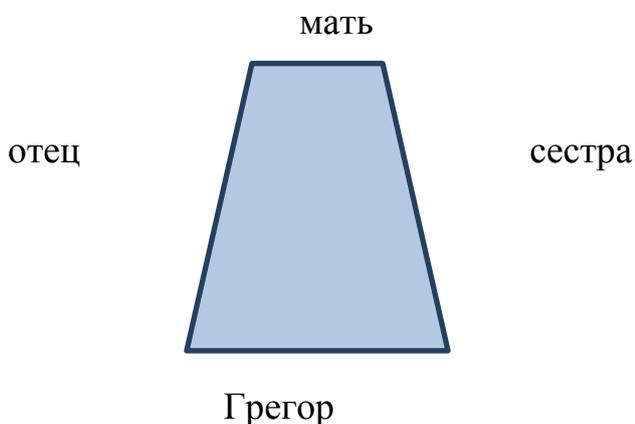
- Согласны ли вы с утверждением В. Набокова, будто «тяга Грегора к окну... – типичная реакция насекомого на свет: на подоконниках всегда находишь разных пыльных насекомых.... Общая идея насекомого доминирует над человеческими деталями»? Что дает право считать образы окна и дверей символами с глубоким философским содержанием?

- Что проясняет после превращения сцена встречи Грегора с родителями и управляющим при открытых настежь сквозных дверях? В какой мере проявляются одухотворенное человеческое начало или животный инстинкт в поведении родителей и их страдающего сына?

Учитель предлагает комментарий к ответам группы:

Линия дверей, открывающихся и затворяющихся, пронизывает весь рассказ. В комнате Грегора три двери, через которые он постоянно взаимодействует с окружающим миром, и которые огораживают его собственный мир, его комнату.

Обозначим их расположение:



Двери словно входы и выходы огромного лабиринта, из которого невозможно выбраться, это зеркальное отображение внутреннего состояния героя. Замза находится в плену собственного тела и сложившегося положения, попытки выбраться из которого напоминают блуждания по коридорам лабиринта. Он всё дальше и дальше уходит в тупик, где « голова его помимо его воли совсем опустилась, и он слабо вздохнул в последний раз...Как только он оказался в своей комнате, дверь поспешно захлопнули, заперли на задвижку, а потом и на ключ».

3 группа работает над эпизодом «Жизнь под диваном». Перед учащимися ставятся следующие вопросы:

- Почему возник такой заголовок? Какие подробности вы выделяете, что потрясает в описании нового образа жизни Грегора?

Учитель предлагает обобщить наблюдения в таблице:

Грегор – насекомое или человек?

Признаки насекомого (внешнее)	Признаки человека (внутреннее)

- Какие знаки подает Грегор, сообщая о своей человечности? Почему семья единодушно отрицает, что и в новом облике Грегор остается разумным и мыслящим существом? Почему взывающая к состраданию человечность Грегора безответна? В чем еще семья обманывает Грегора? Сделайте вывод о душевном складе, о переменах, происходящих во внутреннем мире родителей и сестры.

4 группа работает над эпизодом «Бунт». Учащиеся должны ответить на следующие вопросы:

Какие мысли и поступки Грегора можно расценивать как попытку протеста?

Каким образом бунт Грегора обусловлен выносом вещей из его комнаты? Прокомментируйте, с чем ему невыносимо расставаться? Какую роль играет сестра в несчастьях брата?

Как завершается «бунт на коленях»? Почему, отважившись на протест, Грегор сейчас же его прекратил?

Что сближает Грегора с вечным образом «маленького человека»?

5 группа работает над эпизодом «Казнь» и отвечает на следующие вопросы учителя:

Что позволяет определить сцену метания яблок как казнь загнанного в угол человека?

Какие подробности сцены вызывают у вас особенную жалость и подчеркивают незащитность Грегора?

Как объяснить необычайную злобу отца? Прокомментируйте его слова: «Ведь я же этого ждал». Какие превращения произошли с отцом Грегора?

В какой мере мать и сестра принимают участие в «казни» Грегора? Кто еще участвует в его травле? Кто произносит приговор: «Мы должны избавиться от него»?

Подведут итоги перемен в отношениях домочадцев с Грегором.

6 группа работает над эпизодом «Когда заиграла скрипка...», отвечая на вопросы:

Что позволяет трактовать эту сцену как важное событие последних дней жизни Грегора?

Обосновывают ответ на вопрос, заданный в повествовании: «Был ли Грегор животным, если музыка так волновала его?». К кому обращен этот вопрос?

Подводят итоги внешних и внутренних перемен Грегора.

Обобщают наблюдения в таблице:

Метаморфозы внешнего облика	Перемены в мироощущении

7 группа работает над эпизодом «Исход». Предлагаются ответить на вопросы:

Какой эпиграф из текста можно подобрать к этой части сюжета?

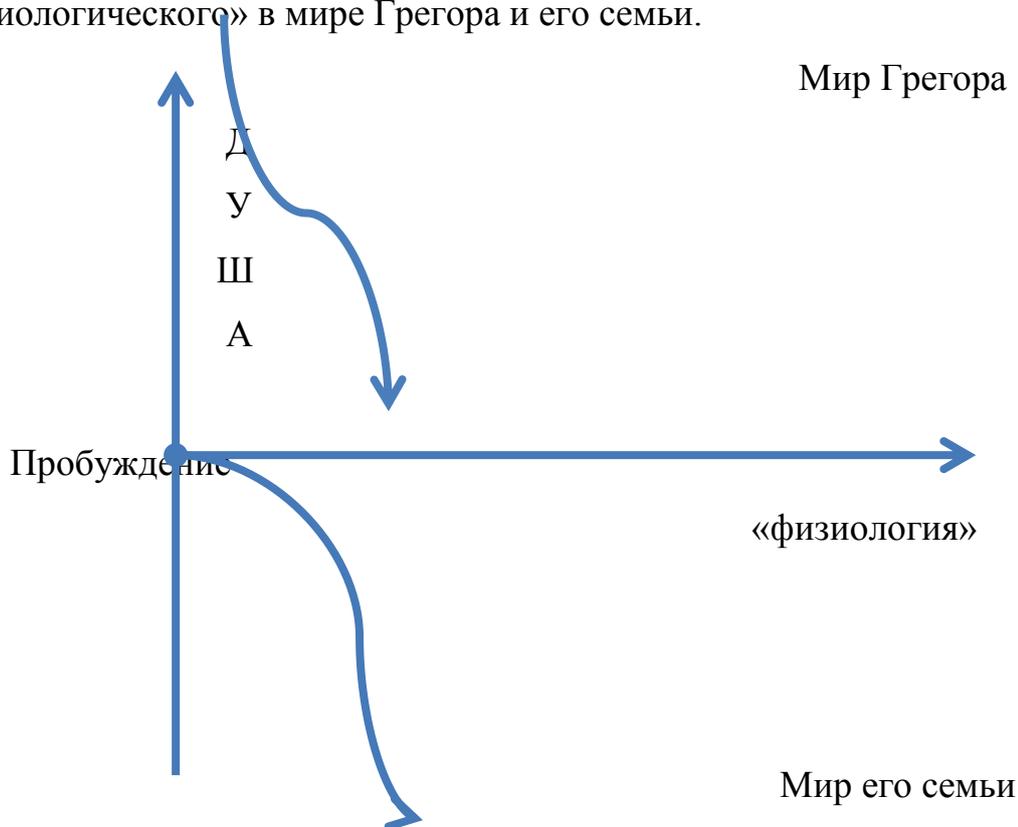
Какие подробности усиливают впечатление обреченности и отверженности героя?

Как проявляется контраст в отношениях Грегора с родителями и сестрой?

Также нужно прокомментировать наблюдения: «Грегор мертв; утром служанка находит высохшее тело, и *семью насекомых* охватывает чувство облегчения...» (В. Набоков). Что позволяет назвать родственников Грегора семьей насекомых?

Почему «чувство облегчения» домочадцев так безотраднo для нас?

Далее по ходу урока следует выступление групп и обобщение наблюдений, а также строительство диаграммы соотношения «духовного» и «физиологического» в мире Грегора и его семьи.



Векторы превращений противоположны: у Грегора – в направлении преобразования, у обывателей – деградации человеческих качеств.

Оказывается очевидным возрастание человечности Грегора, прощающего и жертвующего собой, невзирая на предательство семьи. Превращение в жука, исказившее, изуродовавшее его тело, ярче высветило его тонкую, нежную человеческую душу.

В то же время с родителями, сестрой, слугами происходят необратимые перемены: привычка, равнодушие, инстинкты насекомых (истребление слабого) разрушают их внутренний мир. «Грегор – человек в облики насекомого; его родичи – насекомые в человеческом облике» (В. Набоков).

Следовательно, даже непредвиденное событие, точка во времени, вызывает чувство тревоги, ответственности и проверяет меру человеческого в каждом из нас.

Франц Кафка писал: «Вокруг тебя спят люди. А ты бодрствуешь и, чтобы увидеть другого, размахиваешь головёшкой, взятой из кучи хвороста рядом с тобой. Отчего же ты бодрствуешь? Но ведь сказано, что кто-то должен быть на страже. Бодрствовать кто-то должен».

При подведении итогов урока необходимо выяснить следующее:

- О чем предупреждает человечество Ф. Кафка?

О разрушительной силе обывательского равнодушия, которое ведет личность к гибели и разрешает самые страшные преступления против человечества.

Пророчески предвидит превращение семьи насекомых, изгнавших сына – человека, в общество насекомых с изощренно-бездушной нацистской моралью, уничтожавшей народы.

Очень важно ответить на вопрос, какие ассоциации вызывает у учащихся название новеллы «Превращение».

В качестве домашнего задания необходимо предложить сочинение на тему по выбору учащихся:

- Почему погиб Грегор Замза?

- О чем предупреждает человечество новелла «Превращение»?

- Мое восприятие новеллы «Превращение».

- Жуку, в которого превратился Грегор, достаточно было лишь вылететь в распахнутое окно. Почему он остается?

Таким образом, методически оправданным является изучение творчества Ф. Кафки как предварительного этапа сопоставительного анализа произведений Н.В. Гоголя и Ф. Кафки.