

Грушко С. П.,

Горловский государственный педагогический институт иностранных языков, г. Горловка

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФУНКЦИИ ГРОТЕСКА В ПРОЗЕ Ф. КАФКИ

Гротеск у художньому світі Ф. Кафки розглядається як домінуючий тип образності в художній системі австрійського письменника. Феномен гротеску розглядається на прикладі гротескних деталей (зооморфні та демонічні образи) у прозі письменника, а також на сюжетному рівні. Гротеск у сюжеті новели “Перевтілення” пов’язується автором статті не стільки з думкою про алогізм людського буття, скільки про певну логіку гротеску у творчості Кафки. На що вказує фрагмент “Свадебные приготовления в деревне” (“Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande”), де спостерігаємо своєрідне “начало” історії Грегора Замзи.

Ключові слова: *гротеск, проза, роман, тип образності, художня система.*

Grotesque in the artistic world of Kafka is considered as a dominant imagery type in the artistic system of this Austrian writer. The phenomenon of grotesque is viewed on the examples of grotesque details (zoomorphic and demonic images) in the writer’s prose as well as on the plot level. Grotesque in the plot of the novel ‘The Metamorphosis’ is linked by the author of the article not only with the opinion about alogism of human existence but rather about some logic of grotesque in Kafka’s work. This idea is indicated in the fragment “Wedding Preparations in the Country” where a kind of beginning of Gregor Samsa’s story is observed.

Key words: *grotesque, prose, novel, imagery type, artistic system*

Мир переходных состояний Ф. Кафки согласуется с гротескным (древнейшим) типом образности (запечатлевающим явление в состоянии его изменения, незавершенной еще метаморфозы), с архаико-мифологическими представлениями.

В употреблении понятия “гротеск” не всегда акцентируется его первоначальное значение: отсутствие статики в изображении действительности, сочетание несочетаемого. Термин происходит от названия римского живописного орнамента (от итал. grotta – грот, подземелье), изображенного на обломке фрески, найденной при раскопках, в котором поражала необычная причудливая игра растительными, животными и человеческими формами. В изобразительном искусстве это гротескный мир знаменитых лоджий Рафаэля, преображенный причудливой фантазией художника.

С традиционной точки зрения, гротеск – система художественных форм, отклоняющихся от некоей идеальной нормы формотворчества или противостоящих ей, а также призванных выявить несоответствие “норме жизнеподобия” изображаемых подобными средствами предметов и персонажей (А. Ф. Лосев и Д. П. Шестаков “История эстетических категорий”, работы Ю. В. Манна и Ханса Гюнтера, Ю. М. Лотман “В мире гротеска и философии”).

Иная точка зрения у Бахтин, который, напротив, говорит не об отклонении от нормы, а о двух равноправных и взаимодополнительных эстетических нормах (или канонах), сосуществующих в культуре на протяжении многих веков. В трактовке М. М. Бахтина, гротеск – представление жизни в ее амбивалентном, внутренне противоречивом процессе: “Гротескный образ характеризует явление в состоянии его изменения, незавершенной еще метаморфозы, в стадии смерти и рождения, роста и становления” [1, с. 30-31]. В гротескном образе намечены оба полюса изменения: и старое и новое, и умирающее и рождающееся, и начало и конец (беременная смерть, рождающая смерть). Хотя бахтинская теория гротеска пользуется широчайшей популярностью, на практике традиционный подход к феномену в науке превалирует. Он особенно заметен в литературоведческих исследованиях, посвященных литературе Нового времени, литературе XX века, поскольку гротеск связан с поэтикой “отчуждения”, свойственно модернистской и постмодернистской литературе. В этой связи исследование гротеска в творчестве Ф. Кафки представляется особенно интересным, ведь этот феномен является важнейшей художественной формой в произведениях писателя, благодаря которой он изображает мир, ставший враждебным человеку.

В художественной структуре произведений Кафки, как правило, отсутствует подробное описание внешности героев, акцент сделан на “говорящей” детали. Деталь у Кафки часто гротескна. Она выполняет несколько функций. Во-первых, – показать тайное сходство героев, благодаря общей детали во внешности. Это внешнее сходство позволяет говорить о некоей общности героев романа – о следователе, адвокате как “привратниках” (“Процесс”) [3]. Во-вторых, деталь у Кафки, вообще является необходимым элементом гротеска, поскольку гротеск в произведениях Кафки предполагает: наличие аномалий во внешнем виде персонажей; смешение образов животных и людей; смешение живого и неживого [6, с. 140]. Внешность некоторых героев граничит с уродством. У студента Бертольда “кривоватые ноги”, жена служителя суда называет его “маленький уродец”. Нос одного из стражников “крупный, свернутый набок”, удивительно не гармонирующий с худощавым лицом. Девочка с горбом провожает К. к Титорелли. В описании внешности этих героев подчеркнута физическое уродство, нарушение пропорций. Они уже самим своим видом заставляют нас подвергнуть сомнению мысль о едином, мудром Законе природы, они – воплощение абсурда природы.

Обращают на себя внимание те персонажи Кафки, внешность которых несет на себе демонологические черты. В тексте присутствует зооморфные формы, смешение образов животных и людей. Лени показывает К. сросшиеся пальцы, образующие что-то вроде перепонки, ассоциативно связывающие ее с водной стихией. У адвоката К. встречает пожилого господина, директора канцелярии, руки которого похожи на “короткие

крылья”. Крылья в – атрибут в изображении как ангелов, так и нечистой силы. Причем, нечистая сила изображается с крыльями летучей мыши (короткими), тогда как за образец крыла небожителей принято крыло птицы [6, с. 142]. Так, директор канцелярии намеком уподоблен нечистой силе.

Человек у Кафки зачастую предстает как создание призрачное, находящееся между бытием и пустотой. Демонические черты присутствуют и в описании чиновников суда, собравшихся на первый допрос К. Под их бородами, замечает К., может оказаться пустота. Дядя героя назван “призраком из деревни” (“Gespenst vom Lande”).

Классической иллюстрацией гротеска как вида художественной образности согласно ряду справочных изданий по литературоведческой терминологии, является новелла Кафки “Превращение”. Это связано с тем, что, по наблюдению Ю. В. Манна “по тексту рассредоточена широкая сеть алогичных форм” [5, с. 165], проявляющая себя на самых разных уровнях его художественной структуры. Говоря о художественном мире Гоголя, исследователь находит типологическое сходство в произведениях Ф. Кафки, где “большинство подобных форм <...> благодаря своей интенсивности и обилию задают тон” [5, с. 165]. Причем ведущую роль в системе упоминаемых алогизмов играет сюжетный алогизм, поскольку источником сюжета является невероятное событие, лишённое самой минимальной предыстории и не подлежащее в новелле никакому внятному объяснению, в том числе иррациональному (полное отсутствие фантастического вмешательства). Недостаточная мотивировка превращения героя, как особенности сюжета новеллы Кафки, сущностно связанная с его гротескной природой, что неоднократно становилось предметом комментариев и в итоге создало представление о принципиальной недекодируемости семантики этого произведения. Данному мнению парадоксально противоречат высказывания целого ряда исследователей, которые настаивают на том, что Кафке свойственна “твердокаменная логика” (С. Озик), что в его произведениях присутствуют “практические выводы, направленные на всеобщие великие беды” (В. Беньямин).

В отношении “Превращения” логика гротеска связывалась с выражением мысли об изначальном алогизме человеческого бытия, об одиночестве человека, его униженности и ничтожности перед лицом необходимости. Ведь само превращение Грегора Замзы традиционно трактуется как событие катастрофическое в связи с тем, что его источником является некое качество необходимости – ее неумолимая, чудовищная власть над человеком. Вне собственной предыстории превращение Грегора Замзы, действительно, выглядит как выражение тотальной зависимости человека от онтологических сил бытия. Однако в раннем творчестве самого Кафки есть текст, который с очевидностью содержит в себе и предысторию превращения, и его необходимую мотивацию. О. Н. Турышева обращает внимание на фрагмент неоконченно-го Кафкой романа, который относится к 1907–1908 годам и публикует-

ся Максом Бродом под названием “Свадебные приготовления в деревне” (“Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande”). Интертекстуальная реконструкция предшествующего метаморфозе контекста, предпринятая исследовательницей [7], подсказывает иную логику кафковского гротеска, отличную от той, которая была проаннотирована выше.

Фрагмент содержит образ зооморфного превращения человека (в жука) и мотивацию подобной метаморфозы – мотивация, которая в открытой форме в тексте новеллы “Превращение” отсутствует.

Герой данного фрагмента – Эдуард Рабан – испытывает сокровенное желание отправить тело выполнять необходимые социальные функции, оставив душу в постели, причем “я” мечтающего героя ассоциируется именно с душой, которая, отпустив тело, “приобретает фигуру какого-то большого жука, жука-оленья или майского жука” [4, с. 87]. Желание превращения героя логично мотивировано: оно связано с потребностью смертельно уставшего человека в полноценном сне, возможность которого связывается им только со спасительной метаморфозой в существо, способное “впасть в спячку”. Обратим внимание на то, что в данном случае попытка ускользнуть из чуждой плоти связана с раздвоением между телом и душой. Отделяясь от души, тело сохраняет свой облик и, следовательно, свою социальность; в то время как душа подвергается превращению и обретает в мечтаниях животное тело, которое делает невозможным осуществление изнуряющих социальных функций. Подчеркнем, что здесь душа отождествляется с образом жука в соответствии с традиционной христианской символикой. Согласно Т. А. Касаткиной, в христианском средневековье жук, символизируя дуализм человеческой природы, в которой под плотью скрыта бессмертная душа, изображался или с расправленными крыльями, или с бараньей головой и рогами. Крылья, баранья голова, рога – это атрибуты духовного начала в человеке [2, с. 65]. Кафка избирает для материализованного облика души своего героя рога оленья и твердый панцирь, очевидно скрывающий прозрачные крылья. (Напомним, что В. Набоков утверждал схожесть превратившегося Грегора Замзы именно с майским жуком, настаивая на наличии у него под жестким панцирем крыльев). Подразумеваемые крылья, рога, большой размер жука у Кафки – атрибуты подлинности, ответственности зооморфного облика природе его обладателя: человеческий облик и человеческое существование его изнуряют, а облик большого рогатого жука гарантирует освобождение от чуждой реальности, обретение сил в полноценном сне и, следовательно, восстановление своего утраченного естества. В связи с этим телесная метаморфоза в данном фрагменте Кафки наполняется выраженным позитивным содержанием: она подразумевает символику отказа от неподлинной природы и обретения сущностного обличия.

Возможность подобной метаморфозы связывается Эдуардом Рабаном со сном: сон является условием и сферой осуществления метаморфозы, а также его целью; также и метаморфоза, в свою очередь, является условием

и целью сна. Во сне осуществляется и метаморфоза Грегора Замзы. Ситуация, лежащая в основе завязки “Превращения”, зеркальна по отношению к ситуации, воображаемой героем “Свадебных приготовлений...”: Рабан только мечтает об освободительной метаморфозе, и виртуальному превращению в мечтах он подвергает только душу; Замза, пережив мечтаемую метаморфозу, возвращается к реальности, причем превращение в его случае распространяется именно на телесный облик. Усталость тела здесь настолько глубока, что оказывается неизбежна во сне, а требует преодоления самой человеческой природы, фатально обреченной на усталость. Опыт хронически недосыпающего героя свидетельствует о том, что банального сна для восстановления сил недостаточно именно в виду его кратковременности и обратимости в прежнее состояние. Необратимость дарует только телесная метаморфоза. Превращение Грегора Замзы в свете мечтаний его двойника – Эдуарда Рабана – выглядит как осуществленный выбор героя, как реализованная попытка идентификации. Суть его метаморфозы связана с диалектикой взаимоотношений внешнего и внутреннего. Внутренние потребности изнуренной души реализуются здесь во внешней телесной метаморфозе, происходит превращение внутреннего во внешнее, их отождествление: облик души проецируется на тело, тело копирует облик души. В результате превращения Грегор Замза обретает тело, адекватное душе, вывернув наизнанку ее внутренний, зооморфный облик.

Таким образом, гротескный стиль является манифестацией особой эстетической тональности художественного высказывания. В творчестве Ф. Кафки гротескный художественный язык является носителем “гротескной тональности” (Ю. В. Манн), ведущим приемом художественной системы писателя.

Литература:

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. / М. М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1990. – 543 с.
2. Касаткина Т. Деталь – вещь / Т. Касаткина // Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь-справочник. Челябинск, 1997. – С. 65.
3. Кафка Ф. Процесс: Роман / Ф. Кафка; [пер с нем. Р. Райн-Ковалёвой, Г. Снежинской]. – СПб.: Азбука-классика, 2003. – 320 с.
4. Кафка Ф. Рассказы. Пропавший без вести / Ф. Кафка; [пер с нем. Р. Райн-Ковалёвой]. – Харьков, М.: Изд-во НТП, 1999. – 456 с.
5. Манн Ю. Встреча в лабиринте: Кафка и Гоголь / Ю. Манн // Вопросы литературы. – 1999. – Вып. 2. – С. 162–187.
6. Манн Ю. В. О гротеске / Ю. В. Манн – М.: Наука, 1964. – С. 401.
7. Турышева О. Н. “Превращение” Ф. Кафки: логика гротеска / О. Н. Турышева // Гротеск в литературе: Материалы конференции к 75-летию профессора Ю. В. Манна (РГГУ, 27–29 мая 2004 г.) / Ред. Н. Д. Тamarченко, В. Я. Малкина, Ю. В. Доманский. – Москва; Тверь, 2004. – 154 с.