

ПРИРОДА ГРОТЕСКА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Э.Т.А. ГОФМАНА, Н.В. ГОГОЛЯ, Ф. КАФКИ В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМ ПРОЦЕССЕ

Баркова Ирина Алексеевна

студент ННГУ АФ, РФ, г. Арзамас

Винокурова Нина Николаевна

научный руководитель, канд. филол. наук, доц. ННГУ АФ, РФ, г. Арзамас

Редко бывает, что предмет литературоведческого исследования почти полностью совпадает с объектом художественного произведения. В нашем случае это так. В 1972 году немецкая писательница Анна Зегерс опубликовала новеллу «Встреча в пути», которая послужила своеобразным художественным прологом к нашей работе «**Природа гротеска в творчестве Э.Т.А. Гофмана, Н.В. Гоголя, Ф. Кафки в историко-культурном процессе**». Героями новеллы являются заявленные в теме нашего исследования авторы — Гоголь, Гофман и Кафка. Художественное воображение писательницы сводит их в пражском кафе в 1924 году, незадолго до смерти Кафки. Именно здесь Гоголь, пересекающий Чехию на пути из Италии в Россию, назначает свидание преклоняющемуся перед его гением Гофману. Случайно в том же кафе оказывается и Кафка, сидящий над своими рукописями. Заинтересовавшийся трудом коллеги Гофман знакомится с Кафкой, с которым затем знакомит и появившегося позже Гоголя. Завязывается разговор о литературе, о природе гротеска, о границах фантазии, о сложных связях вымысла и реальности. «Встреча в пути» А. Зегерс — новелла-загадка. Трудно понять, в каком же пути встретились её герои: в творческом, в вечности, или в пути восприятия мира, или в метафорическом смысле. Но ясно одно: все трое слушали и слышали друг друга, найдя между собой общий язык. Почему же это происходит? Так новелла навела нас на мысль об изучении произведений Гофмана, Гоголя и Кафки в типологическом аспекте.

Цель работы — сопоставить характерологию героев и стилевые компоненты в произведениях Э.Т.А. Гофмана, Н.В. Гоголя, Ф. Кафки в процессе исследования природы гротеска.

Поставленная цель предполагает решение **следующих задач**:

- проследить использование фантастического элемента в художественном произведении (фантастический гротеск); сопоставить функции иронии, сказочного элемента и предметного мира как стилевых доминант художественной манеры писателей; изучить соответствующую художественную и научную литературу по теме исследования.

В исследовании используются следующие **методы**: отбор и анализ фактов в их взаимосвязи; систематизация и описание наблюдаемого явления в различных историко-культурных взаимосвязях; наблюдение и сравнение. Отобранные явления анализируются с целью доказать, что Э.Т.А. Гофман, Н.В. Гоголь и Ф. Кафка, несмотря на разность мировоззренческих позиций и художественной манеры, широко используют в своих произведениях гротескную трансформацию действительности в различной интерпретации. При выполнении анализа природы гротеска мы познакомились со статьей Е. Перемышлева «Гротеск в литературе [14]. В монографии Ю. Манна «Поэтика Гоголя» [11] изложены наиболее существенные особенности творчества писателя. В книге «Художественный мир Э.Т.А. Гофмана» [15] собраны интересные статьи, показывающие своеобразие творчества Гофмана.

В ходе работы мы получили следующие результаты. Миры, представленные в произведениях Э.Т.А. Гофмана, Н.В. Гоголя, Ф. Кафки, необычны. В чём тайна этого

феномена? На этот вопрос мы и постарались ответить в своей работе, исследуя одну из граней их творчества — природу гротеска. Одно из самых гротескных произведений Гофмана — «Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер». Уже в облике персонажа, давшего повести её название, как будто воплощается идея гротеска: «Голова малыша глубоко вросла в плечи, и весь он, с наростом на спине и на груди, коротким туловищем и длинными паучьими ножками, напоминал посаженное на вилку яблоко, на котором вырезана диковинная рожица» [2, с. 117]. Однако истинный гротеск открывается не в образе Крошки Цахеса, а в мире привычных общественных отношений. Сюжет повести начинается с контраста: прекрасная фея Розабельвельде наклоняется над крошкой Цахесом. Завязка повести не только контрастна, но и иронична: сколько всяких неприятностей случится оттого, что сжалилась тогда красавица фея над безобразным ребёнком — и одарила крошку Цахеса волшебным даром золотых волосков. Из предыстории следует: фея сама находится в гротескной ситуации. Родом из волшебной страны Джиннистан, она вместе со своими подругами — феями мирно жила в идиллическом немецком княжестве, пока князь Пафнутий не вздумал ввести в своих владениях просвещение. Фантазию решили лишить крыльев: «...Крылатых коней также можно для опыта приручить и сделать полезными тварями, обрезав им крылья и давая им корма в стойлах» [2, с. 119]. А большую часть фей — изгнать обратно в Джиннистан, объявив при этом, что этой волшебной страны вовсе не существует. И только некоторых из фей, среди них — Розабельвельде, оставили под надзором. Так что, может быть, поступок Розабельвельде продиктован не только состраданием. Вскоре её чары начнут воздействовать на жителей «просвещённого» княжества. Золотые волоски «крохотного оборотня» будут присваивать, отчуждать лучшие свойства и достижения окружающих. Не удивительно, что вскоре Циннобер делает блестящую карьеру при дворе князя Барзануфа. Чем выше поднимается маленький уродец по общественной лестнице, тем яснее гротескная игра феи. Цахесу присваивают всё новые и новые чины — так не бессмыслица ли эти чины? Цахесу дают ордена — так чем они лучше детских игрушек? Прodelав коварный фокус с Циннобером, притесняемая и изгоняемая фантазия в лице феи весело мстит угнетающим её здравому смыслу и трезвому рассудку. А почему волоски Циннобера — непременно золотые? В этой детали сказывается гротескная метонимия. Чары Крошки Цахеса начинают действовать, когда он оказывается напротив монетного двора: золотые волоски метонимически подразумевают власть денег. Одарив уродца золотыми волосками, лукавая фея метит в большое место «разумной» цивилизации — её одержимость золотом, манию накопительства и расточительства. Безумная магия золота уже такова, что в оборот поступают, присваиваются и отчуждаются природные свойства, таланты, души. Вот над чем посмеялась фея, пустив в ход Крошку Цахеса с тремя золотыми волосками. Однако кому-то нужно же развеять чары и свергнуть злого карлика. Этой чести волшебник Проспер Альпанус удостоивает мечтательного студента Бальтасара. Бальтасар — «истинный музыкант», Фабиан — приземлённый и самоуверенный человек, филистер. Музыка природы внушает Бальтасару надежду в его беде — когда невеста его, прекрасная Кандида, уже пребывает во власти Цинноберовых золотых волосков. И в конце концов помощь приходит — в лице волшебника Проспера Альпануса. А Фабиану за его неверие в чудеса и душевную глухоту положено наказание: пока волшебник не избавит самоуверенного школяра от заклятья, рукава его фрака будут «собираться к плечам», а фалды — волочиться за ним «на шесть локтей». Проспер Альпанус выбирает именно такое наказание, чтобы показать, насколько раздуты в обществе условности, какое преувеличенное значение придаётся в нём пустякам — длине фрака, например. В игре волшебника с рукавами и фалдами — указание: вещи в обществе заслоняют суть, за вещами уже не видят ни человека, ни природы. Гофман верен себе, и вновь гармония сменяется диссонансом. Даже доброе волшебство, обеспечивающее счастливую сказочную концовку, не лишено гротеска: отныне оно будет направлено на то, чтобы кастрюли в доме Бальтасара и Кандиды никогда не перекипали, а блюда — не подгорали. Магия уберёжет мебельные чехлы от пятен, не даст разбиться фарфоровой посуде и обеспечит на лугу позади дома хорошую погоду, чтобы быстро сохло бельё после стирки. Так романтический гротеск разрешается романтической иронией. Н.В. Гоголь вслед за Гофманом разрабатывал искусство гротеска, но уже применительно к русской действительности. Гоголь не пошёл за Гофманом в проповеди потустороннего. Но он учился у немецкого писателя гротеску, тонкому ощущению материального мира, сочетанию комического и трагического. Сюжеты обоих строятся на анекдоте, сказке, необычайном происшествии. Пробуждение от грёз и патетики всегда грубо материально, как комический срыв. Вот лирическое место из «Мёртвых душ»: писатель погружается в сомнамбулический сон, он видит Русь-тройку: «И грозно объёмлет меня, — восклицает автор, — могучее пространство, страшную силою

отразясь во глубине моей, неестественной властью осветились мои очи: у! какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль! Русь!..» [1, с. 478]. И вдруг пробуждение, — вот она Русь наяву, та, знакомая: «—Держи, держи, дурак, — кричал Чичиков Селифану. — Вот я тебя палашом! — кричал скакавший навстречу фельдъегерь» [1, с. 478]. Гоголь и Гофман знают броское словцо, идиоматический оборот, хотя немецкий писатель менее эмоционален. Но у него Натанаэль «втюрился» в восковую деревянную куклу Олимпию («Песочный человек»). А у Гоголя постоянно герои то хотят «влепить поцелуй», то «подпускать комплименты». Как и Гоголь, Гофман часто повторяет свои шаржи, варьируя их, как бы выворачивая наизнанку. Гоголь изображает Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича по контрасту: у одного голова «редькой вниз», у другого — «редькой вверх». А Бобчинский и Добчинский похожи как две капли воды. У Гофмана в «Щелкунчике» есть описание игрушки — города в табакерке, а в «Угловом окне» город изображён как бы из табакерки, из каморки писателя, через угловое окно. Гоголь поручает фиксировать человеческие глупости двум собачкам Фидель и Меджи, вступившим в переписку («Записки сумасшедшего»). Гофман уже прибежал в «Записках Кота Мурра» к аналогичному приёму. Его новелла мастерски скомпонована: сатирически злые зарисовки Мурра перемешаны со страницами биографии капельмейстера Крейсера. Так, в виде «перебитой смеси» течёт разговор Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем о свинье, о ружье, о мешках гороха и друг о друге. Так построена сцена «вранья» Хлестакова в третьем акте «Ревизора». Но Гоголь в целом был реалистом, а Гофман — романтиком. Он создавал фантастический мир, отвергая серые будни. Гоголь противопоставлял «коптителем неба» народную героиню в повести «Тарас Бульба» или праздничную весёлость своих парубков и дивчин в «Вечерах на хуторе близ Диканьки». Даже когда пошлости Пироговых он противопоставлял благородные порывы художника-идеалиста Пискарёва, то оставался правдивым и заканчивал повесть трагически. У Гофмана же почти все повести, построенные на противоположности миров, заканчивались фантастикой или её ироническим двойником — мещанским бытом, свадьбой героев, примирением. Совершенно различна роль фантастики у обоих писателей. У Гофмана она — романтическое начало. Писатель бежит от реальности, хотя и подтрунивает над ветхостью, шаткостью сочинённых им царств Дженнистан, Атлантиды. У Гоголя фантастика в «Ночи перед Рождеством», «Вие», «Страшной мести», «Майской ночи, или Утопленнице» — чисто фольклорная, просто сказка. В зрелых повестях фантастика разная: в «Портрете» — откровенное подражание Гофману, в «Невском проспекте» её вовсе нет, а Пискарёв лишь немного уподоблен Крейсеру — принципиальному идеалисту, альтер-эго Гофмана. В «Шинели», в «Носе» фантастика — чисто гротескный приём. В дальнейшем он и вовсе отказался от фантастики, используя лишь богатые гротескные приёмы. В гротескно-служебном плане использована фантастика в «Шинели». Тень Акакия Акакиевича — мстителя обидчикам — лишь средство выявления одного важного момента, угнетающей его пошлости. И вот пошлость на мгновение прозрела. Тот момент, который заставил значительное лицо провести тревожную ночь и потом долго сдерживаться в отношениях с подчинёнными, не мог быть просто реальным моментом. А его неожиданность придаёт происходящему тот карательный характер, который и обусловил собою появление фантастического в повести «Шинель». Гоголь более очеловечивает своих героев, реалистически мотивирует их поступки. У Гофмана это не обязательно, они — куклы, застывшие в позах. Одна из черт гоголевского гротеска, направленного против господствующих классов и сословий, — искусный подрыв доверия к их интеллектуальному уровню. Он изображал первобытный ум, не умеющий держать мысли, педантское важничанье в оценке незначительных дел, топчущееся на месте глубокомыслие, конфуз или превратный ход мысли от неверно понятого иностранного слова, употребляемого в мнимокультурной среде. Гоголь умел убить, одним словом. Удаляясь от фантастики, но в том же гротескном плане использует Гоголь невероятное в поэме «Мёртвые души». Гротеск ему нужен для обнажения пошлости обывателей города N. Сходство Гоголя и Гофмана в богатстве палитры, обыгрывании двух планов жизни — идеального и реального. Но содержание их идеалов разное. У Гоголя гротеск перевешивает фантастику, у Гофмана наоборот. Поэтому Гофман уходит в иллюзии, и это делает его консервативным романтиком. Гоголь становится великим реалистом, социальным сатириком, живописцем нравов и типов. Противостояние сходных сил — творчества и рутины — выглядит у Гофмана и Гоголя и вроде бы одинаково и в то же время по-разному. Враг общий — окостенелая, бездушная неумолимо педантичная бюрократическая машина. Враг могучий, «инфернальный», со зловещей исторической перспективой: через столетие он станет ещё безжалостней, что и запечатлевает в своём творчестве Ф. Кафка — так же, как и Гофман, юрист — чиновник. Но — важное отличие — окостенению (на грани превращения в полувещь) подвержен у Гофмана и человек, отсюда такое обилие среди его

героев автоматов и кукол. От автоматов Гофмана — прямой путь к окостеневшему панцирю на спине у превратившегося в насекомое Грегора Замзы из «Превращения» Кафки. У Гоголя гротеск иной — у него по проспекту расхаживает нос, все же живое «существо». И «прореха на человечестве» Плюшкин у него не автомат, не механическая кукла, а скорее некая неопределенность, вызывающая даже сочувствие. У Кафки превращённый в насекомое некими таинственными силами молодой человек не встречает сочувствия, он оказывается обречённым на одиночество и страдания даже среди родных и близких. Человек принципиально одинок, и это усиливает общий абсурд его бессмысленной, обреченной на смерть жизни. Так абсурдное предположение помогает Кафке дать философский анализ жизни и позволяет вывести некую закономерность. Человек обречен на страдания, и все его бытие — абсурд. В «Замке» Кафки перед нами другое абсурдное предположение: человек, переехавший в деревню, хотя у него никто не спрашивает никаких документов на право жительства, ищет инстанцию, которая разрешила бы ему свободно и правомочно проживать в этой деревне. Эти поиски длятся долго. Такой инстанцией в конце концов оказывается Замок. Переданное туда прошение долго не рассматривается, и ответ, несмотря на усилия истца, приходит к нему лишь на смертном одре. Именно за пять минут до смерти герой получает разрешение на свободное проживание в деревне, и последние минуты живет по праву и совершенно спокойно. Абсурдное предположение позволяет Кафке проанализировать социальную систему буржуазного общества и выявить в нем эффект всеобщего отчуждения. Кафка ставит героя в абсурдные обстоятельства. В ряде случаев и Гоголь пользовался этим художественным средством. И в известном смысле этот аспект поэтики Кафки восходит к гоголевскому творчеству. Однако если Гоголь ощущает историческое движение птицы тройки, способной вынести Русь и все человечество к иным необозримым еще просторам жизни, то для Кафки абсурд абсолютен и лежит в основании бытия, ситуация безнадежна и безысходна. Таковы сходства и глубинные отличия Кафки и Гоголя.

В своей работе мы пришли к следующим **выводам и заключениям**. Немецкий романтик Э.Т.А. Гофман отчётливо различает в гротескном мире «добро» и «зло», разводя их до полного контраста; вместе с этим он ослабил радостную тональность гротеска: смех принял форму иронии и сарказма. Гротескная образность характерна для яркого представителя реализма XIX века Н.В. Гоголя, художника с весомым романтическим наследием. Смысл гротеска обретает у русского писателя большую социально-историческую ориентацию и конкретность. И вместе с тем в нём нарастает пафос обличения и отрицания. В модернистском гротеске Ф. Кафки совершается внезапное превращение нашего, привычного мира в чужой и враждебный мир, в котором правит непостижимая и бесчеловечная сила, превращающая человека в марионетку; гротеск пронизан страхом и сознанием абсурдности бытия. Сопоставляя характерологию героев и стилевые компоненты отметим, что герой каждого автора противопоставлен действительности, одинок. Мечта разведена с действительностью, отдельно существует мир в воображении героя и реальная жизнь. Немаловажным становится поиск ответа на вопрос о восприятии зла каждым из писателей. Так что же есть зло для Гофмана, Гоголя и Кафки? У Гофмана зло абстрагируется, часто его носителями являются inferнальные существа. Зло имеет лицо, но в плане фантастическом. Есть его носители — филистеры, но они не выписаны реалистически. Есть «чёрное» — есть «белое». Другое у Гоголя: зло конкретно, рассматривается в социально-временном контексте, имеет социально-исторические, социально-временные черты. У Кафки зло обезличено, не включено в социальные формулы. Показано крайнее выражение субъективизма, человек замкнут на самом себе. Анализируя функции иронии, определяя диапазон смехового начала в произведениях каждого из авторов, мы пришли к следующим выводам: у Гофмана преобладает романтическая ирония: ирония положения — ситуации и ирония выражения, когда автор пытается прокомментировать изображаемое; вызывают смех сатирические элементы у Гоголя; нет смеха у Кафки — это особенности трагического гротеска: человек замкнут на себе — в этом его трагизм — и поэтому действительность воспринимается аномально. Помогает функционированию гротеска в произведениях каждого из авторов фантастический элемент. Фантастика Гофмана преимущественно сказочная, затрагивает волшебные преобразования, необыкновенные приключения, а также замечательные свойства обычных предметов. В его произведениях много элементов германского, восточного фольклора. Как и у Гофмана, фантастика, сказочность — неотъемлемый компонент произведений Гоголя. Фольклорные, сказочные образы то придают особую таинственность изображаемому, то оборачиваются острым, комическим гротеском. Фантастические эпизоды в повестях переплетаются с реальными описаниями быта, изображением психологически

убедительных образов чиновников. Фантастический элемент в произведениях Кафки в основном авторского происхождения. К стилевым компонентам, кроме всего прочего, относится предметный мир. У Гофмана он автономен, существует сам по себе. У Гоголя вещь имеет назначение — характеризует героя, место действия и так далее. Универсален предметный мир Кафки: герой из замкнутого круга вещей не выйдет, это задано, предрешиено, хочет он этого или нет. Таким образом, творчество представленных в работе авторов взаимосвязано, что даёт возможность говорить о природе гротеска в их творчестве.

Изучение источников по данной проблеме показало, что в литературоведении нет работ, рассматривающих творчество Э.Т.А. Гофмана, Н.В. Гоголя и Ф. Кафки в данном типологическом аспекте.

Список литературы:

1. Гоголь Н.В. Повести. Мёртвые души: поэма. — М.: Эксмо, 2009. 512 с.
2. Гофман Э.Т.А. Золотой горшок. — М.: Сов. Россия, 1991. 320 с.
3. Зегерс А. Встреча в пути // Новелла ГДР, 70-е годы. — М.: Просвещение, 1980. 49 с.
4. Кафка Ф. Новеллы. — М.: Эксмо, 2008. 219 с.
5. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. — М.: Просвещение, 1973. С. 463—539.
6. Грачёва-Садыкова Д. Сатирический гротеск в комедиях Фонвизина и Гоголя. — М.: 1997. С. 60—63.
7. Карельский А.В. Немецкий Орфей: беседы по истории западных литератур. // Иностранная литература, 2006, № 6. С. 189—206.
8. Книпович Е. Франц Кафка. // Иностранная литература, 1964, № 1. С. 195—204.
9. Кулешов В.И. Литературные связи России и Западной Европы в XIX веке. (I половина). — МГУ, 1977. С. 158—176.
10. Манн Ю.В. Поэтика Гоголя. — М.: Художественная литература, 1987, 398 с.
11. Николаев Д.П. Сатира Гоголя. — М.: Художественная литература, 1984. С. 83—121.
12. Перемышлев Е. Гротеск в литературе. // Литер.: еженед. Прилож. К газ. «Первое сентября». — 1996, № 9 (март). С. 6. — (семинарий).
13. Художественный мир Э.Т.А. Гофмана. — М.: Наука, 1995. 307 с.