

ФРАНЦ КАФКА: НОВЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ (К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ СМЕРТИ)

FRANZ KAFKA: NEW RESEARCH (ON THE 100th ANNIVERSARY OF HIS DEATH)

УДК: 8.82.32

DOI: 10.31249/chel/2024.03.01

Белобратов А.В.

МЕТАМОРФОЗЫ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ В ПОЗДНЕЙ ПРОЗЕ ФРАНЦА КАФКИ[©]

Санкт-Петербургский государственный университет,
Россия, Санкт-Петербург, belobratov51@mail.ru

Аннотация. В статье рассматриваются особенности воплощения фигуры художника в новеллистическом творчестве Франца Кафки (сборник «Голодарь», 1924) и связанные с переменой повествовательного вектора метаморфозы художественности его произведений. Анализируются представленные в научной литературе интерпретационные оценки соотношения художника, искусства и публики, особо занимавшего австрийского писателя в последние годы его жизни. На основании проведенного анализа сделан вывод о трансформации строя художественности в поздней прозе Франца Кафки и доминировании в нем драматически-иронического начала.

Ключевые слова: метаморфозы; художественность; Кафка; поэтика; ирония; новелла.

Поступила: 10.05.2024

Принята к печати: 25.06.2024

BeloBratow A.W.

Metamorphosis of artistic principle in Franz Kafka's late work[©]

*Saint Petersburg State University,
Russia, Saint Petersburg, belobratov51@mail.ru*

Abstract. This paper focuses on specific features of the representation of the artist figure in Franz Kafka's short prose (The Collection "Ein Hungerkünstler", 1924), as well as on the metamorphosis of artistic principle in his work caused by the change of the narrative point of view. In this paper, the interpretative opinions of the correlation between the artist, art, and readership /audience / public are analyzed. They are abundantly represented in literature studies, and the Austrian author was especially preoccupied with them in his last years. Based on the conducted analysis, it can be concluded that the artistic structure of Franz Kafka's late prose undergoes an important transformation, and begins to be dominated by dramatic and ironic elements.

Keywords: metamorphosis; artistic principle; Kafka; poetics; irony; short prose.

Received: 10.05.2024

Accepted: 25.06.2024

Абсолютная погруженность Франца Кафки в литературу – факт известный и многократно отраженный в эго-текстах самого писателя. В письме к Фелиции Бауэр от 14 августа 1913 г. Кафка провозглашает: «У меня нет литературных интересов, я состою из литературы, я не что иное [как литература] и ничем иным быть не могу» [Kafka, 1967, S. 560]. В своей художественной прозе 1908–1920 гг. он, однако, темы и проблемы, связанные с литературным творчеством, с художественностью, с образом человека искусства, старательно обходил, отчетливо дистанцируясь от литературы раннего модерна, в которой фигура художника и вопросы искусства (творчества) преобладали («Письмо» Гуго фон Гофмансталия, «Тонио Крёгер» Томаса Манна, «Записки Мальте Лаурида Бригге» Райнера Марии Рильке и мн. др.). В научной литературе, впрочем, имеют место попытки обнаружить метатекстуальность в прозе Кафки этого периода, отыскать «потаенные концепты художника» [Schössler, 1998, S. 282]. В определенной степени прежнее исключение эстетической тематики и образа художника из мира малых и больших повествовательных произведений Кафки было связано и с существенным влиянием на него Генриха фон Клейста, сосредоточившегося на экзистенциальной проблематике своих

далеких от искусства персонажей, в противоположность современным ему авторам раннего романтизма (Вильгельму Вакенродеру, Людвигу Тику, Новалису и др.), у которых *Künstlerfigur* располагалась в средоточии художественных миров. В открытике от 27 января 1911 г., адресованной Максу Броду, Кафка воскликнул: «Клейст дует в меня, как в старый свиной пузырь» [Kafka, 1975, S. 87]. Тем примечательнее предстает развернутое обращение к этому кругу вопросов в поздней прозе австрийского писателя. В создававшихся в 1922–1924 гг. новеллах, составивших сборник «Голодарь» (*Ein Hungerkünstler. Vier Geschichten*, 1924)¹, именно художник выдвигается в центр повествования, связывается с вопрошанием о состоянии, смысле, целях и восприятии искусства.

Подобная перемена, своего рода смена повествовательного вектора связывается в научной литературе с воздействием на Кафку наступавшего на него тяжелого недуга (туберкулез горла), причинившего ему тяжелые страдания и воспринимавшегося самим писателем как следствие смертельной болезни духа. «Туберкулез так же мало зависит от легких, как, например, причина мировой войны от ультиматума. Существует лишь одна болезнь, не больше, и медицина преследует эту болезнь вслепую, как зверя в бесконечном лесу...» [Кафка, 1999б, с. 401]. Страх смерти, ощущение приближающегося ухода подталкивало писателя к размышлению о своем искусстве. И новеллы сборника «Голодарь» в существенной степени предстают как «прижизненное наследие» Франца Кафки, его литературное завещание, попытка осмыслить значимость собственного творчества, сопряженную с метаморфозами его художественности.

Весьма примечательно, что именно в это время, осенью 1921 или зимой 1922 г., Кафка набрасывает текст своего завещания, адресованного Максу Броду и также связанного с экзистенциальной проблематикой художника и его искусства – с отказом от своего творчества и желанием предать его забвению: «Дорогой Макс, моя последняя просьба: все, что будет найдено в моем наследии (то есть в книжном ящике, бельевом шкафу, письменном столе, дома и в канцелярии или было куда-то унесено и попалось тебе на глаза) из дневников, рукописей, писем, чужих и собственных, рисунков и

¹ Новелла «Первая боль» написана в марте 1922 г., «Голодарь» и «Маленькая женщина» в 1922 г., «Певица Жозефина, или Народ мышей» в марте 1924 г.

так далее, должно быть полностью и нечитаным уничтожено, а также все написанное или нарисованное, что имеется у тебя или у других людей, которых ты от моего имени должен просить сделать это» [Кафка, 2007, с. 303–304].

При этом Кафка продолжал писать. В конце июля 1922 г. он сообщил Максу Броду, что «занят лишь своим эксцентричным творчеством, озабоченным исключительно спасением или гибелю собственной души» [Kafka, 1975, S. 401]. Он работает над романом «Замок», пишет рассказ «Исследования одной собаки» и новеллу «Голодарь», которую публикует в *Die Neue Rundschau*, крупнейшем литературном журнале Веймарской республики.

27 ноября 1922 г. Кафка написал новое, более пространное завещание: «Дорогой Макс, возможно, на этот раз я больше уже не поднимусь, после легочной лихорадки в течение месяца воспаление легких достаточно вероятно, и даже то, что я пишу об этом, не предотвратит его, хотя известную силу это имеет.

На этот случай вот моя последняя воля относительно всего написанного мною:

Из всего, что я написал, действительны только книги: «Приговор», «Кочегар», «Превращение», «В исправительной колонии», «Сельский врач» и новелла «Голодарь». /.../ Все же остальное из написанного мною (опубликованное в газетах, рукописи или письма) без исключения /.../ должно быть сожжено, и сделать это я прошу тебя как можно скорее» [Кафка, 2007, с. 316].

Через несколько месяцев Кафка создал рассказ «Нора», одно из своих самых мрачных и безысходных произведений. В апреле 1924 г. в пасхальном приложении к газете *Prager Presse* была опубликована новелла «Певица Жозефина», а в мае тяжелобольной Кафка готовил к изданию свой последний новеллистический сборник. Книга увидела свет уже после его смерти – в августе 1924 г.

По мнению О. Ярауса, «В обоих рассказах [“Голодарь” и “Певица Жозефина” – А.Б.], равно как и в “Первой боли” и “Маленькой женщине”, движение поэтической мысли осуществляется вокруг биографически мотивированной борьбы Кафки за свою художественную особость и против грозящего ему угасания жизни, связанного тем самым и с исчезновением его литературного имени» [Jahraus, Jagow, 2008, S. 541]. И в этом плане большинство интерпретаторов поздней прозы Кафки максимально плотно связывают

символику создаваемых им сюжетных ситуаций с прямым отражением в ней его личной проблематики. Б. Ауэрхс констатирует: «Исследователи последних десятилетий – за редким исключением – все более скептически относились к попыткам увидеть в рассказах этого сборника рефлексии о художничестве вообще или об отношении искусства и современного общества, оторванные от творчества и жизни Кафки» [Auerochs, 2010, S. 320]. Как нам представляется, подобный биографический подход все же редуцирует ту изначально присущую произведениям австрийского писателя многозначность, тот «дух ворожбы» [Binder, 2004, S. 58], который привлекает читателя и одновременно помещает его в состояние интеллектуального и эмоционального замешательства, оказывая на него глубочайшее воздействие. Еще Макс Брод справедливо подчеркивал: «При любой попытке логического упорядочивания произведений Кафки понимаешь, какая это тонкая и дифференцированная материя» [Брод, 2000, с. 369].

Художественность письма Франца Кафки, в стилевом отношении весьма скромного, сдержанного, лишенного метафорических красот и звукописного многообразия, обретает свои очертания к началу 1910-х годов. Соединение изображения профанного, обыденного, кажущегося упорядоченным мира с показом его обрушения в алогичное, сновидческое состояние порождает особую поэтику неопределенности, энigmатичности, которая ориентирована прежде всего на суггестивное воздействие на читательское восприятие. Принцип импрессионистического изображения мира («как я это вижу») отчетливо сменяется принципом изображения экспрессионистического: «как я это воображаю». Кафка, обращаясь к проблеме видения мира в своем творчестве, писал о «призрачной упорядоченности калейдоскопа», в который он всматривается: «Я пристально смотрю перед собой, чтобы не отвести взгляда от воображаемого глазка воображаемого калейдоскопа, в который гляжу» [Кафка, 1999г, с. 306].

Черты узнаваемо-объяснимой реальности представлены в его произведениях в сокращенной перспективе, «остраненно». Мир, окружающий героя, странным образом утрачивает свою знакомость, привычную устроенность, взаимосвязанность и логичность. Многократное преломление моноперспективного повествования как основной прием приводит у Кафки к усилиению сновидческой, зыблевой и зыбкой перспективы. Изъятие смысловых связок и целых смысловых блоков и звеньев усиливает впечатление от необъяс-

нимости, непостижимости и ситуации героя, его чувств и намерений, реализуемых в повествовании, и состояния окружающего мира.

13 декабря 1914 г. Кафка, к тому времени автор «Приговора», «Превращения», «В исправительной колонии» и оставшегося незавершенным «Процесса», записывает в своем дневнике, «что лучшее из написанного мною исходит из готовности помереть удовлетворенным. Во всех сильных и убедительных местах речь всегда идет о том, что кто-то умирает, что ему это очень трудно, что в этом он видит несправедливость по отношению к себе или, по меньшей мере, жестокость, – читателя, во всяком случае, так мне кажется, это должно тронуть. Для меня же, думающего, что на смертном одре я буду удовлетворенным, такого рода описания втайне являются игрой, я даже радуюсь возможности умереть в умирающем, расчетливо использую сосредоточенное на смерти внимание читателя, у меня гораздо более ясный разум, нежели у него, который, как полагаю, будет жаловаться на смертном одре, и моя жалоба поэтому наиболее совершенна, она не обрывается внезапно, как настоящая жалоба, а кончается прекрасной и чистой нотой, подобно тому, как я всегда жаловался матери на страдания, которые были далеко не такими сильными, какими они представляли в жалобе. Правда, перед матерью мне не требовалось столько искусности [Kunstaufwand], сколько перед читателем» [Кафка, 1999г, с. 351–352]. Искусность, художественные усилия, направленные на то, чтобы «tronуть» читателя, в произведениях Кафки были обращены к темам смерти, одиночества, вины и наказания, власти и насилия. Для произведений пражского писателя было характерно при этом сочетание трагического и гротескного строя художественности.

Помещение в центр изображения фигуры художника привело к существенной метаморфозе художественности в поздней прозе Кафки. Сохраняя смысловую неопределенность, загадочность ситуации, в которой оказывается главный персонаж, автор в определенной мере ослабляет возможность читательской самоидентификации с героем новеллы, с творческой личностью, погруженной в искусство, которое характеризуется как «одно из самых трудных среди всех, доступных человеку» [Кафка, 1999а, с. 460]. Степень «затронутости» читателя отчетливо снижается, уступая место его

окрашенному в «мягкие»¹ тона «заботливому» интересу к загадочным коллизиям художнической судьбы, к «замаскированным»² в них размышлениям писателя об искусстве.

Кафка обращается при этом к «художникам» особого рода, к артистам цирка или варьете, той сферы искусства, интерес к которой зафиксирован во многих его произведениях, например в новелле «На галерке» (1917), в которой «молодой человек с галерки» наблюдает за «непостижимым искусством» [Кафка, 1999а, с. 425] цирковой наездницы. По мнению Р. Робертсона, выбор цирковых артистов как «художников» был связан с намерением Кафки «сбросить искусство с пьедестала, лишить его ореола возвышенного, которое придает ему традиция» [Robertson, 1994, S. 183]. В контексте обращения к проблематике искусства, однако, вряд ли стоит оценивать подобный выбор как признание писателем своего литературного творчества как «малой литературы». С подачи французских философов Ж. Делёза и Ф. Гваттари, оттолкнувшихся от размышлений Кафки о «малых литературах» (запись от 25 декабря 1911 г.) – еврейской и чешской, творчество немецкоязычного автора некоторые исследователи относят к подобной «малой литературе» [Делёз, Гваттари, 2015], хотя сам писатель воспринимал себя в контексте литературы «большой», общеевропейской, упомянув, например, в одном из писем о том, что ощущает «кровное родство» [Кафка, 2004, с. 389] с Грильпарцером, Достоевским, Клейстом и Флобером. Скорее, речь идет об обращении к тому искусству, которое – при всей внешней простоте своих форм – оказывает особое чувственное воздействие на зрителя, потрясает его и приводит в замешательство непостижимостью исполняемых трюков, многократно превышающих возможности обычного человека. Связано обращение к артистам цирка и варьете и с широчайшей представленностью этих фигур в европейском живописном искусстве конца XIX – начала XX в., которому Кафка уделял повышенное внимание. Новелла «На галерке» построена, например, как контрастное противопоставление двух описаний циркового представления, своеобразным живописным «претекстом» которых являются картины французских ху-

¹ Р. Робертсон обращает внимание на «большую утонченность, мягкость и тихий юмор» рассказов из сборника «Голодарь» [Robertson, 1994, S. 180].

² По свидетельству Макса Брома, Кафка, прочитав своему другу новеллу «Маленькая женщина», сказал: «Это история замаскированная» [Pasley, 1995, S. 76].

дожников Жоржа Сёра «Цирк» (1891) и Анри де Тулуз-Лотрека «Всадница (В цирке Фернандо)» (1888) [Wolf, 2015]. Если о знакомстве Кафки с полотном Тулуз-Лотрека сведений не обнаруживается, то картина Сёра с 1896 г. была представлена в музее Орсе, и Кафка видел ее во время своей поездки в Париж в 1911 г. [Alt, 2005, S. 498].

В рассказе «Первая боль», открывающем последнюю книгу Кафки, воздушный акробат никогда не покидал трапецию, ведь только так он мог «совершенствовать свое искусство» [Кафка, 1999а, с. 460]. Художнику не место на земле, среди людей. Он весь – воздушное существо, пребывающее в высоких и опасных сферах искусства. Во время неизбежных гастрольных переездов из театра в театр в поезде «художник трапеции» «проводил всю поездку на верху. В сетке для багажа, жалкой, но все же относительной замене своего обычного образа жизни» [там же, с. 461]. Однажды, во время такого переезда, акробат потребовал у импресарио ввести в его цирковой номер еще одну трапецию, залился слезами и после многочисленных вопросов ответил: «Как я могу жить, держа в руках только одну перекладину!» [там же, с. 462]. В чем же заключается первое горе (Leid, страдание) артиста? По мнению Ф. Дрюке, цирковая трапеция предстает как метафора изолированного существования художника. И желание получить еще одну перекладину свидетельствует о страдании артиста из-за его одиночества, о тоске по земному миру [Drücke, 2016, S. 93]. М. Энгель придерживается подобной же трактовки: «В самом деле, как можно “жить” без контакта с “почвой”, без контакта с другими людьми, с миром за пределами искусства?» [Engel, 2010, S. 487]

В дневниках (запись от 21 января 1922 г.) Кафка размышлял о своем одиночестве: «Без предков, без супружества, без потомства, со страстным желанием иметь предков, супружескую жизнь и потомство. Все протягивают мне руку: предки, супружество, потомки – но слишком далеко от меня». Для человеческих связей существует «искусственный, жалкий заменитель», и создавая его, люди «гибнут от безотрадности заменителя» [Кафка, 1999г, с. 456]. И «вторая трапеция» при таком восприятии – подобный «искусственный» заменитель, представляющий «угрозу для существования» [Кафка, 1999а, с. 462] одинокого акробата. Ведь она – всего лишь контакт с миром в «пределах искусства», в ограниченном от земного мира полете воздушного гимнаста. Однако «вторая трапеция» одновре-

менно и символ удвоенного одиночества, пребывания художника наедине с самим собой, и знак устремленности артиста к еще большему художественному совершенству, к достижению еще большей искусности. При этом «первое страдание» артиста цирка лишено трагедийного модуса и окрашено в иронические тона.

Франц Кафка устремлялся к достижению высочайшей художественности своего «письма». Вот его самохарактеристика (дневниковая запись от 2 января 1912 г.): «Когда по моему организму стало ясно, что писание – это самое продуктивное направление моего существа, все устремилось на него, а все способности, направленные на радости пола, еды, питья, философских размышлений, в первую очередь музыки, оказались не у дел. По всем этим направлениям я отошел» [Кафка, 1999г, с. 117–118]. Писатель, подобно герою новеллы «Голодарь», буквально шел, по словам Б. Ауэрбаха, на «самоуничтожение с целью доведения искусства до совершенства» [Auerochs, 2010, S. 323]. В новелле «Голодарь» артист устремлен к абсолютному воплощению своего искусства – к бесконечному голоданию¹. По его словам, «я должен голодать, я не могу иначе /.../ потому что я никогда не найду пищи, которая мне по вкусу» [Кафка, 1999а, с. 479]. Кафка, размышляющий в этой новелле об искусстве, о возможности воплощения абсолютной художественности, словно откликается на знаменитое высказывание Гюстава Флобера, писателя, которого он чрезвычайно высоко ценил: «Я не понимаю людей, которые ухитряются жить, не находясь с утра до вечера в состоянии эстетической увлеченности» [Флобер, 1984, с. 92]. На связь жеста Кафки – жертвовать жизнью ради искусства – с флоберовской позицией обращает внимание Д. Кремер [Kremer, 1989, S. 135].

Голодарь «чувствовал, что его искусство голодать непостижимо, а способность к этому безгранична» [Кафка, 1999а, с. 473]. Но за эту высшую художественность приходится платить – пла-

¹ Франц Кафка в своей новелле пользуется документальным материалом, связанным с историей реально существовавших в начале XX в. и выступавших перед зрителями «артистов голодания»: в новелле многие фигуры и ситуации совпадают с реальными фигурами и ситуациями этого циркового аттракциона: «импресарио, сторожа, разговоры артиста с ними, заключение пари, приступы ярости у голодающего, медицинское обрамление, сенсационное завершение периода голодания с сопровождающими дамами и первой едой, изоляция за решеткой, популярность голодающих» [Bauer-Wabnegg, 1986, S. 168].

тить угасанием интереса публики к его искусству, ее равнодушием и полным непониманием: «Попробуй растолкуй кому-нибудь, что такое искусство голодания! Кто этого не чувствует сам, тому не объяснишь» [Кафка, 1999а, с. 478]. И искусство Кафки в ту пору также оказывалось «постижимым» лишь тем, «кто чувствовал это сам», – Роберту Музилю, Герману Гессе, Томасу Манну, Бертольту Брехту, – но не широкому читателю. Такого читателя особая художественность Франца Кафки приводила в недоумение и отталкивала. В новелле «Голодарь» перед клеткой, в которой – на задворках цирка – помещался художник голода (Hungerkünstler), продолжавший творить свое непостижимое искусство, иногда «останавливался какой-нибудь бездельник и, прочитав старую цифру на табличке, нагло заявлял, что здесь пахнет обманом», но «это была самая глупая ложь, какую только способно измыслить людское равнодушие и врожденная злобность, ибо обманывал отнюдь не голодарь – он работал честно, – а вот мир действительно обманывал его, лишая заслуженной награды» [там же, с. 478–479].

Художник голода обречен на смерть. Его «похоронили вместе с его соломой» [там же, с. 480]. И место в клетке заняла молодая пантера, дикий зверь, «в избытке наделенный жизненной силой», обладающий радостью бытия, вкусом к пище, и зрители «плотным кольцом окружали клетку и ни за что не хотели сдвинуться с места» [там же]. Зрители, читатели предпочитали другое искусство, другую литературу – наделенную жизненной силой, обращенную к телесным радостям бытия, обладающую вкусом к обильной пище жизни.

Кафку в новеллах этого сборника занимает «соотношение художника, искусства и публики» [Sabe, 2007, S. 245]. Именно публике («народу») особое внимание уделено в «Певице Жозефина». Готовя публикацию этой новеллы в сборнике «Голодарь», писатель поведал Роберту Клопштоку, студенту-медику, ухаживавшему за ним в санатории (говорить Кафка уже не мог и общался с окружающими, делая записи в блокноте): «История получает новое название / Певица Жозефина / или / Народ мышей. / Подобные названия с «или» хотя и не очень симпатичны / однако здесь это имеет особый / смысл, в нем есть нечто уравновешивающее» [Kafka, 1996, S. 395]. При этом публика в новелле получает свой голос: о певице повествует один из «нашего народа»: «Нашу певицу зовут Жозефина. Кто ее не слышал, тот не знает, как велика власть

пения. Нет человека, которого ее искусство оставило бы равнодушным» [Кафка, 1999а, с. 480]. Безымянный рассказчик, принадлежащий к кругу «оппозиции», подвергает критическому анализу «искусство» Жозефины, которое искусности как раз и лишено: «...понятие о том, что такое пение, нам не чуждо, однако Жозефино пение никак с ним не вяжется. Да и возможно ли назвать это пением? Не просто ли это писк? /.../ Все мы пищим, но никому и в голову не приходит выдавать это за искусство» [там же, с. 481]. Он говорит о «недостаточности ее умения и голосовых средств» [там же, с. 488] и вместе с тем сообщает, что она среди народа исключение: «...она и любит музыку, и умеет ее исполнять» [там же, с. 481]. Вводя в повествование инстанцию «ненадежного рассказчика» [Booth, 1961, р. 158], Кафка создает ту атмосферу неопределенности, которой столь дорожил в своих прежних произведениях и которая определяла их художественность за счет создания трагически-гротескной «неполной реальности сновидений»¹. В «Певице Жозефине» (как и в других поздних новеллах) трагический и гротескный строй художественности переживает существенную метаморфозу. «Тьма обреченности и смерти» [Вейдле, 1996, с. 159] обнаруживает проблески, сохраняя определенный драматизм в восприятии жизни художника. Гротескное начало вытесняется иронией, реализуемой как на ситуативном, так и на вербальном уровне.

Жозефина надеяется отрицательными качествами «дивы» – капризностью, высокомерием, раздражительностью, манерностью, непомерным тщеславием: «...единственное, что ей нужно, это публичное, непрекаемое, непреходящее признание ее искусства, такое признание, которое неизмеримо превышало бы все известное в этом смысле до сих пор» [Кафка, 1999а, с. 493]. В письме к Максу Броду (от 5 июля 1922 г.) Кафка говорит о «дьявольском» начале в собственном творчестве: «Это тщеславие и жажды наслаждений» [Кафка, 1999б, с. 417]. Однако именно казовая сторона искусства, поза художника определяет то воздействие, которое он оказывает на «народ»: «Жозефинин голосок разве что слабее и ниже других. Станьте, однако, против нее, и это уже не покажется

¹ В.В. Вейдле, в 1935 г. в Париже первым из русских авторов писавший о Кафке, отмечал: «Все отнюдь не фантастические события, о которых так спокойно и ясно рассказывает Кафка, на самом деле призрачны, обладают неполной реальностью сновидений» [Вейдле, 1996, с. 149].

вам только писком: чтобы оценить ее искусство, мало слышать, надо и видеть. Пусть вы услышите всего лишь обычный наш писк – необычно уже то, что кто-то, собираясь сделать необычное, стал в величественную позу» [Кафка, 1999а, с. 482]. Поза художественности – сильный инструмент в воздействии на публику, на «народ» – способствует приобретению «символического капитала»: «...нас охватывает чувство, владеющее толпой: привалившись друг к другу и согретые ее теплом, мы слушаем, затаив дыхание» [Кафка, 1999а, с. 484]. Значимость художника, значимость и воздействие его произведений связывается с его художественной волей (Kunstwille), с его творческим намерением, демонстративно заявленным¹. Объект изымается из его обыденных и прикладных связей, и именно в дистанцировании от обыденности рассказчик видит центральную функцию творчества Жозефины: «...разумеется, это писк. А как же иначе? Ведь писк – язык нашего народа, только иной пищит всю жизнь и этого не знает, здесь же писк освобожден от оков повседневности и на короткое время освобождает и нас» [Кафка, 1999а, с. 492].

О. Яраус считает: «Если Кафка в художественном тексте постулирует, что принципиально более не существует возможности различать писк и пение, то, с поэтической точки зрения, это означает, что сам Кафка не способен к различению между письмом и поэзией, и это лишь тогда даст ему возможность существовать как художнику и человеку, если для него – как для Жозефины со стороны мышиного народа – будет существовать признание» [Jahraus, Jagow, 2008, S. 536]. В новелле, однако, на подобном неразличении настаивает именно безымянный рассказчик, мнению которого противостоят «почитатели ее таланта», «в этом ее поддерживает рой льстецов» [Кафка, 1999а, с. 495, 487]. Да и для рассказчика «писк» Жозефины порой превращается в «пение»: «Этот писк, что возносится ввысь там, где все уста скованы молчанием, представляется нам голосом народа, обращенным к каждому из нас в отдельности» [там же, с. 488].

В письме к Милене Есенской (1922) Кафка подчеркивал: «...живые писатели имеют живую связь со своими книгами. Са-

¹ К примеру, авангардистский «Фонтан» (1917) М. Дюшана, его самый знаменитый реди-мейд, подписан, датирован и выставлен художником, вследствие чего профанный предмет («писк») превращался в артефакт («пение»), в произведение искусства.

мим своим существованием они борются за них или против них. Подлинная, самостоятельная жизнь книги начинается лишь после смерти автора или, вернее, через некоторое время после его смерти, ведь эти ретивые мужи еще и некоторое время после смерти борются за свою книгу. Но затем она сиротеет и может рассчитывать уже только на силу биения собственного сердца» [Кафка, 1999, с. 538]. «Биение сердца» последней книги Франца Кафки, в которой художественность его творчества обрела драматически-иронический строй, было в конце концов услышано читателями и избежало «всесинкопляющего забвения» [Кафка, 1999а, с. 497].

Список литературы

- Брод М. О Франце Кафке. – Санкт-Петербург : Академический проект, 2000. – 502 с.
- Вейдле В.В. Умирание искусства. – Санкт-Петербург : Аксиома, 1996. – 334 с.
- Делёз Ж., Гваттари Ф. Кафка: за малую литературу. – Москва : Институт общественных исследований, 2015. – 112 с.
- Кафка Ф. Америка. Новеллы и притчи. – Санкт-Петербург : Симпозиум, 1999а. – 752 с.
- Кафка Ф. Письма Максу Броду / пер. М. Харитонова // Кафка Ф. Процесс. Письма. – Санкт-Петербург : Симпозиум, 1999б. – С. 272–457.
- Кафка Ф. Замок. Афоризмы. Письма Милене. Завещание. – Санкт-Петербург : Симпозиум, 1999в. – 592 с.
- Кафка Ф. Дневники, 1910–1923 / пер. Е. Кацовой. – Санкт-Петербург : Симпозиум, 1999г. – 624 с.
- Кафка Ф. Письма к Фелиции и другая корреспонденция, 1912–1917 / пер. М. Рудницкого. – Москва : Ad Marginem, 2004. – 669 с.
- Кафка Ф. Завещание / пер. Е. Кацовой. – Санкт-Петербург : Азбука, 2007. – 320 с.
- Флобер Г. Письма. О литературе, искусстве, писательском труде. – Москва : Художественная литература, 1984. – Т. 1. – 519 с.
- Alt P.-A. Franz Kafka. Der ewige Sohn. – München : Beck, 2005. – 762 S.
- Auerochs B. Ein Hungerkünstler. Vier Geschichten // Kafka-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung. – Stuttgart ; Weimar : Metzler, 2010. – S. 318–329.
- Bauer-Wabnegg W. Zirkus und Artisten in Franz Kafkas Werk. Ein Beitrag über Körper und Literatur im Zeitalter der Technik. – Erlangen : Palm & Enke, 1986. – 196 S.
- Binder H. Kafkas „Verwandlung“. Entstehung, Deutung, Wirkung. – Frankfurt a. M. ; Basel : Stroemfeld, 2004. – 589 S.
- Booth W. The rhetoric of fiction. – Chicago : Univ. of Chicago press, 1961. – 484 p.
- Drücke V. Kafkas Verwandlung. Das Urteil, Der Heizer, Die Verwandlung und weitere Erzählungen in neuem Licht. – Oberhausen : Athena-Verlag, 2016. – 178 S.
- Engel M. Zu Kafkas Kunst- und Literaturtheorie : Kunst und Künstler im literarischen Werk // Kafka-Handbuch : Leben – Werk – Wirkung. – Stuttgart ; Weimar : Metzler, 2010. – S. 483–498.
- Jahraus O., Jagow B. von. Kafkas Tier- und Künstlergeschichten // Kafka-Handbuch / hrsg von B. von Jagow, O. Jahraus. – Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 2008. – S. 530–552.

- Kafka F.* Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit. – Frankfurt a.M. : S. Fischer, 1967. – 782 S.
- Kafka F.* Briefe, 1902–1924. – Frankfurt a.M. : S. Fischer, 1989. – 527 S.
- Kafka F.* Drucke zu Lebzeiten. Apparatband / hrsg. von W. Kittler, H.-G. Koch, G. Neumann. – Frankfurt a.M. : S. Fischer, 1996. – 556 S.
- Kremer D.* Kafka. Die Erotik des Schreibens. Schreiben als Lebensentzug. – Frankfurt a. M. : Athenäum, 1989. – 182 S.
- Pasley M.* Kafkas halbprivate Spielereien // „Die Schrift ist unveränderlich...“. Essays zu Kafka. – Frankfurt a. M. : Fischer Taschenbuch, 1995. – S. 61–84.
- Robertson R.* Der Künstler und das Volk. Kafkas „Ein Hungerkünstler. Vier Geschichten“ // Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband 7 : Franz Kafka / hrsg. von H.L. Arnold. – München : Edition Text + Kritik GmbH, 1994. – S. 180–191.
- Saße G.* Aporien der Kunst. Kafkas Künstlererzählungen *Josefine, die Sängerin* und *Ein Hungerkünstler* // Literarische Moderne. Begriff und Phänomen / hrsg. von S. Becker, H. Kiesel. – Berlin ; New York : de Gruyter, 2007. – S. 245–255.
- Schößler F.* Verborgene Künstlerkonzepte in Kafkas Romanfragment „Der Verschollene“ // Hofmannsthal-Jahrbuch. – 1998. – Bd 6. – S. 281–305.
- Wolf N.Ch.* Anklänge und Ansichten, >high< gegen >low<. Intertextuelle und intermediale Bezüge in Kafkas Kurzprosastück „Auf der Galerie“ // Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. – 2015. – Bd 58(2014). – S. 246–280.

References¹

- Brod, M. (2000). *O France Kafka*. Saint Petersburg: Akademicheskij proekt.
- Vejdle, V.V. (1996). *Umiranie iskusstva*. Saint Petersburg: Aksioma.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2015). *Kafka: za maluju literaturu*. Moscow: Institut obschegumanitarnykh issledovanij.
- Kafka, F. (1999a). *Amerika. Novelly i pritchi*. Saint Petersburg: Symposium.
- Kafka, F. (1999b). *Pis'ma Maksu Brodu* (M. Kharitonov, transl.). In F. Kafka, *Process. Pis'ma* (pp. 272–457). Saint Petersburg: Symposium.
- Kafka, F. (1999v). *Zamok. Aforizmy. Pis'ma Milene. Zaveschanie*. Saint Petersburg: Symposium.
- Kafka, F. (1999g). *Dnevnik 1910–1923* (E. Kaceva, transl.). Saint Petersburg: Symposium.
- Kafka, F. (2004). *Pis'ma k Felicii i drugaja korrespondencija 1912–1917* (M. Rudnickij, transl.). Moscow: Ad Marginem.
- Kafka, F. (2007). *Zaveschanie* (E. Kaceva, transl.). Saint Petersburg: Azbuka.
- Flaubert, G. (1984). *Pis'ma. O literature, iskusstve, pisatel'skom trude*. Moscow: Khudozestvennaja literatura.
- Alt, P.-A. (2005). *Franz Kafka. Der ewige Sohn*. München: Beck.
- Auerochs, B. (2010). Ein Hungerkünstler. Vier Geschichten. In *Kafka-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. (pp. 318–329). Stuttgart, Weimar: Metzler.

¹ Здесь и далее биографические записи в References оформлены в стиле American Psychological Association (APA) 6th edition.

- Bauer-Wabnegg, W. (1986). *Zirkus und Artisten in Franz Kafkas Werk. Ein Beitrag über Körper und Literatur im Zeitalter der Technik*. Erlangen: Palm & Enke.
- Binder, H. (2004). *Kafkas „Verwandlung“: Entstehung, Deutung, Wirkung*. Frankfurt a. M.; Basel: Stroemfeld.
- Booth, W. (1961). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Drücke, V. (2016). *Kafkas Verwandlung. Das Urteil, Der Heizer, Die Verwandlung und weitere Erzählungen in neuem Licht*. Oberhausen: Athena-Verlag.
- Engel, M. (2010). Zu Kafkas Kunst- und Literaturtheorie: Kunst und Künstler im literarischen Werk. In *Kafka-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. (pp. 483–498). Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Jahraus, O., & Jagow, B. von (2008). Kafkas Tier- und Künstlergeschichten. In B. von Jagow & O. Jahraus (Eds.). *Kafka-Handbuch* (pp. 530–552). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Kafka, F. (1967) *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*. – Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Kafka, F. (1989). *Briefe 1902–1924*. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Kafka, F. (1996). *Drucke zu Lebzeiten. Apparatband*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch.
- Kremer, D. (1989). *Kafka. Die Erotik des Schreibens. Schreiben als Lebensentzug*. Frankfurt a. M.: Athenäum.
- Pasley, M. (1995). Kafkas halbprivate Spielereien. In „*Die Schrift ist unveränderlich...*“: *Essays zu Kafka*. (pp. 61–84). Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch.
- Robertson, R. (1994). Der Künstler und das Volk. Kafkas „Ein Hungerkünstler. Vier Geschichten“. *Text + Kritik: Franz Kafka*, 7, 180–191.
- Saße, G. (2007). Aporien der Kunst. Kafkas Künstlererzählungen *Josefine, die Sängerin* und *Ein Hungerkünstler*. In S. Becker & H. Kiesel (Eds.), *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*. (pp. 245–255). Berlin; New York: de Gruyter.
- Schössler, F. (1998). Verbogene Künstlerkonzepte in Kafkas Romanfragment „Der Verschollene“. *Hofmannsthal-Jahrbuch*, 6, 281–305.
- Wolf, N.Ch. (2015). Anklänge und Ansichten, high gegen low. Intertextuelle und intermediale Bezüge in Kafkas Kurzprosastück „Auf der Galerie“. *Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft*, 58, 2014, 246–280.

Об авторе

Белобратов Александр Васильевич – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры истории зарубежных литератур, СПбГУ, Санкт-Петербург, Россия, austrianlibr@hotmail.com, ORCID-ID: 0000-0003-2520-7246

About the author

Belobratow Alexander W. – Cand. Sc. (Philology), Docent, Associate Professor at the Department of World Literature, St. Petersburg University, St. Petersburg, Russia, austrianlibr@hotmail.com, ORCID-ID: 0000-0003-2520-7246