

Н. В. Лекомцева (*Москва*)

**“Когда человек просыпается...”: “Кафкианские” мотивы
в рассказе Г. Красильникова “Рваные сны”**

В опыте мировой литературной практики весьма часто используется прием “нероглифического” языка сновидений (обрядовый фольклор, древние эпосы, средневековые апокрифы, литература эпохи романтизма, психологизм в творчестве писателей-реалистов, произведения модернизма и постмодернизма и др.). Это позволяет авторам художественных произведений через фантазийные перемещения персонажей в ирреальные топосы реализовывать возможность иных вариантов их судеб. В этих случаях авторское сочинение “превращается в своеобразный тематический коллаж, объединенный смысловым подтекстом символов,

эмоциональным фоном переживаний и определенным внутренним сюжетом, где есть свои экспозиция, завязка, развязка” [Нечаенко 1991: 21]. Включение в сюжет сновидческой линии вносит лирическую струю в повествование, углубляет философско-абстрактное начало в лирическом произведении.

Содержательно-композиционная роль литературных сновидений-иносказаний заключается в том, чтобы попытаться разрешить универсальные, “вечные” философские и этические вопросы, связанные с нравственным идеалом. Через осмысление сложного образно-символического содержания сновидений герои приходят к постижению вневременных, основополагающих для самопознания личности экзистенциальных проблем (добра и зла, истины и блага, веры и неверия, преступления и наказания и др.). Сновидческие микросюжеты позволяют читателю проникать в глубинные пласты подсознания литературных героев. В ходе рецепции текста предлагается самим почувствовать, как “сфера бессознательного в психологии персонажа сознательно, под контролем творящего разума воссоздается писателем” [Нечаенко 1991: 26]. Отсюда следует, что “бессознательное” литературного героя по-своему условно, т. к. область его подсознания подчинена логике мышления автора и формируется художником целенаправленно, исходя из концептуально-творческих задач писателя.

На протяжении многих веков, от автора к автору, от произведения к произведению вырабатывались свои каноны презентации сновидческих жанров в литературе (“роман в романе”, сатирический и этнографический очерк, философско-религиозный трактат, культурологическое эссе, дневниковые записи и др.). Обретая выразительную пластичность в слове, “оживали” колоритные образы онейрической фантазии. Органично сочетая реальное и виртуально-гротескное в единый фабульный ряд, писатели изображали изначально природно заданную конфликтность внутреннего мира человека. За счет вторжения писателя в сферу бессознательного происходило интенсивное насыщение образной структуры произведений философско-медитативным подтекстом.

В европейской литературе первой трети XX столетия мастером соотнесения реального с ирреальным был Ф. Кафка. В целом ряде его произведений воссоздаются картины сна, ночных видений, выхода из сомнамбулического состояния (“Превращение”, “Процесс”, “Описание одной борьбы”, “Сон”, “Супружеская чета” и др.) Вместе с тем “то, что по внешней форме выглядит у него

прозрачно реалистическим повествованием, на самом деле оказывается организованным по прихотливо-алогичным структурным законам сновидения – то есть авторское сознание... неотделимо от созданного мира” [Карельский 1990: 23]. Сновидческие микросюжеты позволяют сформировать двуплановое построение сюжета, вторгнуться в сферу бессознательного его героев. Редко прибегая к метафоре, Кафка тем не менее настойчиво-концептуально реализует в своих произведениях метафору “кошмарного сна” (причем именно на грани перехода героя от сна к бодрствованию).

Кошмарным сном оборачивается действительность окружающего мира с его алогичностью, непостижимостью, враждебностью “маленькому человеку”. В произведениях Кафки “алогизм и абсурд начинаются, когда человек просыпается”. А. Карельский находит этот авторский трюк гениальным “своей дерзкой простотой”, ибо не погружение в сон (засыпание с установкой на покой), а выход из сна с думами о новом дне с его непростыми заботами и “утверждает вопиющую абсурдность реального мира, реального бытия человека в этом мире” [Карельский 1995: 248].

Изображению абсурдности мира способствует особая манера письма австрийского писателя: “...его сухая, жесткая, без метафор, без тропов, как бы лишенная плоти проза и есть воплощение формулы современного бытия” [Карельский 1995: 248]. Вместе с тем часто в роли развернутой метафоры у Кафки выступает целостная структура произведения (“Мост”, “Деревья”, “Коршун”).

Используя результаты открытий в области психологии (З. Фрейда, К. Г. Юнга), эстетики модернизма (экспрессионизма, сюрреализма, футуризма и др.), естественных наук (А. Эйнштейна), Кафка в своем творчестве исходит из права на существование (и в силу того сосуществование) многообразных форм реалистического искусства. Отсюда в изображаемом им происходит заметный акцент именно *на формах* презентации событийно-содержательного ряда. Художественная вселенная Кафки оказывается разорвана дуализмом мира и человека (“алгебра угнетения”, с одной стороны, и вынужденная приспособляемость человека к бюрократическим инстанциям – с другой). В центре замкнутого пространства большинства кафкианских произведений помещается бюрократическая машина. В отличие от Гоголя, изображающего бюрократию в трагикомическом свете, и Салтыкова-Щедрина – в комическом, у Кафки возникает зловеще-угрожающий облик социальных институтов государства. Кафка словно преду-

гадывает ту систему, которая вскоре реально приведет к фашистским диктатурам в ряде европейских государств.

Следствием пространственной сжатости, замкнутости произведений Кафки становится исчезновение из них социально-исторического среза времени. Внутри каждой из этих неподвижных систем остается лишь персонифицированное время. Окутанное налетом трагического, оно неукоснительно приближается к конечному пункту. Такая авторская установка воссоздает особую эмоциональную тональность произведений: Кафка хотя и “не пугает, а страшно” [Днепров 1980: 447].

Очевидно, соизмеряя собственное литературное творчество с теорией относительности А. Эйнштейна, Кафка творит свои малые вселенные, в которых все находится в постоянном движении. Окружающий мир попадает в поле зрения рассказчика, перемещающегося в пространстве. При этом и другие объекты (люди, животные, транспорт) по отношению к воспринимаемому их находятся отнюдь не в состоянии покоя. Мир предстает герою в кинесике, герой предстает читателю в динамике. При этом наряду с “моментальными снимками” (увиденное рассказчиком) одновременно фиксируется движение мысли героя. Зрительно-слуховые восприятия находят свое отражение в оценочном слове рассказчика. При этом “поток сознания” кафкианских персонажей отличается разнообразием интонационных регистров: плавность, размеренность течения их мыслей то и дело сменяется риторическими вопросами, паузами, восклицаниями, резкими выпадами, неожиданными ассоциациями и нетрадиционными оценочными суждениями.

Литературные открытия Кафки-рассказчика не раз становились объектом пристального художественного исследования и подражания со стороны зарубежных и российских писателей XX столетия. Темы, идеи, мотивы его произведений находили свое отражение в их сочинениях. В 80-е гг. заметное влияние Ф. Кафки испытал на своем творчестве и удмуртский писатель Г. Красильников. Обнаруженный в архивных материалах Г. Красильникова вполне завершённый рассказ “Рваные сны” (оригинал написан на русском языке) свидетельствует о неподдельном интересе удмуртского писателя к европейской художественной культуре и серьезном обращении со словом.

Рассказ Г. Красильникова “Рваные сны”, как и многие рассказы австрийского писателя Ф. Кафки, строится на основе взаимодействия подтекстных линий. Они пересекаются друг с другом

и, переплетаясь, придают содержанию рассказа цельность и единство. В рассказах австрийского и удмуртского писателей подтекст обнаруживает себя на уровне сюжета, композиции, хронотопа, отдельных деталей, словесных повторов, сквозных мотивов, художественных реминисценций, недомолвок, общего эмоционального настроя, “потока сознания” героя и др.

В отличие от рассредоточенных по всему тексту мотивов в рассказах Кафки, подтекстные линии у Красильникова отличаются композиционной определенностью: они фокусируются на малом пространстве текста. Каждый микросюжет дается отдельным абзацем, но несмотря на то, что каждая из подтекстных линий выступает как отдельный отрывок текста, все фрагменты его тесно переплетены друг с другом. Содержательная цельность рассказа не нарушается.

В рассказе “Рваные сны” категория времени составляет ту композиционную рамку, которая выражается кольцевыми повторами смысловых единств. Подтекст “время” открывается с первых слов рассказа (“*Там, позади...*”). Далее, выраженное в форме числительных “*сорок пять*”, “*год*”, “*пять*”, “*десять*”, “*три-четыре года*”, идет указание на скоротечность человеческой жизни. Определенную экспрессию вносят звуки колокола на остановке. Вошедший в купе кондуктор, предлагая пассажиру сойти с поезда, напоминает о бренности человеческого бытия (метафора конца).

Наличие устойчивых лейтмотивов способствует ритмизации прозы Кафки и Красильникова. Так, у Красильникова это происходит за счет скрытого диалога с читателем (т. е. с собеседником из купе). Определенную динамику рассказу придают ритмообразующие элементы. Это чередующиеся вопросы (“*Зачем? Почему?*”), междометия, передающие звон станционного колокола (“*Бам-м! Бам-м! Бам-м-м!*”), экспрессивно-восклицательные фразы героя (“*Неправда это, врешь ты, не будет по-твоему, не поддамся, вот увидите!!!*”; “*Нет, только сейчас, скорее!*”).

По жанровой структуре “Рваные сны” Красильникова – это поток сновидений героя, с заметной быстротой сменяющих друг друга. Шесть снов, образуя микросюжеты, тесно переплетены между собой (попытка воссоздать явление “потока сознания”). У австрийского писателя мотив сновидений является одним из основополагающих в его творчестве. Через сновидения автор вводит читателя в ирреально-загадочный мир, при этом герои его произведений отчуждены, отрешены от этого мира. По определе-

нию Д. Затонского, в целом “художественный мир Кафки можно определить как сновидческий” (Ф. Кафка, 1994. Т. 1. С. 19).

Можно полагать, что отдельные фрагменты *неорассказа* “Рваные сны” (авторское определение жанра) напрямую соотносятся с некоторыми рассказами-миниатюрами Кафки из его цикла “Созерцания”. Причем в одних случаях эти целостные сюжеты из произведений Кафки, обретая эмблематичность, в рассказе удмуртского писателя сужаются до знакового символа (“Ночь”, “Тоска”). В других, возникая в сознании рассказчика как некие мотивы, видения из произведения Красильникова воссоздают целостные путевые картины из миниатюр Кафки (“Пассажир”, “Рассеянно глядя в окно”, “Окно на улицу” и др.) Собственно, строя свой неорассказ по законам интертекстуальности, Красильников удачно использует прием зеркального отражения в созданном им тексте микросюжетных элементов из нескольких рассказов австрийского писателя.

Из миниатюры “Пассажир” переходит ситуация поездки (в трамвае у Кафки, в вагоне поезда у Красильникова), а также описание тоскливо-эмоционального состояния героя и идея безразлично-отстраненного окружения человека в своей же среде: “...у меня нет никакой уверенности насчет моего положения в этом мире, в этом городе, в семье” (Кафка); “До него равным счетом не было никакого дела” (Красильников).

Вероятно, через лирические миниатюры австрийского писателя “Рассеянно глядя в окно” и “Окно на улицу” в “Рваные сны” Красильникова приходит мотив тотального одиночества человека в мире. Имеется ввиду часто приемлемое для Кафки схематическое, т. е. обратно переосмысленное, дважды перекодированное и низведенное до буквализма содержание метафоры (этот прием отмечает А. Карельским). В нашем случае метафора “окно в мир” представляет собою оппозиционное единство, ибо окно – не только способ сообщения с миром, но и разделяющая грань: “кто живет одиноко...”; “кто с учетом времени суток, погоды, условий, усталый, поводя взглядом между небом и публикой...” (Кафка); “за окнами вагона – темень, дождь и адский ветер” (Красильников).

Миниатюра Кафки “Наездникам к размышлению” привносит тему мимолетности славы победителя, неестественно-показных почестей, шумовых эффектов литавр в честь лидера, отстраненности друзей: “Слава, что ты признан лучшим наездником страны, радуется при первых звуках оркестра слишком уж сильно,

чтобы избежать раскаянья на следующее утро” (Кафка); “*Но слушать тишину после того, как смолкли медные трубы – мучение*” (Красильников).

Образ кондуктора в рассказе Красильникова соотносится с фигурой некоего полицейского из миниатюры Кафки “Комментарий” (имеющей подзаголовок “Не надейся!”) Собственно, здесь полицейский предстает как служитель стихийно-враждебных сил. На просьбу заблудившегося указать ему верный путь на вокзал виртуальный герой в форме блюстителя порядка отвечает не просто отказом, но даже, злорадно смеясь, вовсе лишает несостоявшегося пассажира самой надежды выбраться из лабиринта улиц незнакомого города: “*У меня ты хочешь узнать дорогу?.. Не надейся, не надейся!*” В “Рваных снах” Красильникова железная дорога предстает в виде жизненного пути героя, а кондуктор, предупреждающий о приближении конечной станции, становится провозвестником смерти рассказчика: “*Ему показалось, что он проехал какую-то половину пути, а может и того меньше. Так все это неожиданно и страшно...*”.

Заглавие красильниковского рассказа органично соотносится с фрагментарно-композиционной структурой произведения и несет в себе эмоционально-оценочный элемент, настраивая читателя на глубинное осмысление каких-то жизненных невзгод в судьбе героя, о которых можно только догадываться (упадок творческих и физических сил, непонимание в семье и обществе).

Написанный в последние дни жизни, детально продуманный и тщательно отточенный неорассказ Г. Красильникова свидетельствует о попытке вывода лидером удмуртских писателей национальной литературы на новый творческий уровень – аналогичный западноевропейскому. Своими литературными упражнениями Г. Красильников, очевидно, намеревался подсказать коллегам по перу те пути, которые могли быть использованы для поступательного развития литературного процесса в стране за “железным занавесом” – это подражание классическим образцам, их осмысление, переработка жанров, привнесение новых тем, соотнесение российской современности с социально-историческими этапами, уже пройденными на Западе, художественные переводы и переложения. Сам же Г. Красильников, обратившись к творчеству “закрытого” автора (в 70-е гг. книги Ф. Кафки находились в спецхране и были недоступны для массового читателя в России), пошел в своей смелости еще дальше: обнаружив гуманистическое и общечелове-

ческое в литературе “порицаемого” модернизма, нашел в ней созвучное духу своей молчаливо-замкнутой, долготерпеливой, усердно-трудолюбивой нации. И еще одно глобальное открытие, которое Г. Красильников совершил в социально-эстетической сфере. Создав высокохудожественное сочинение на русском языке, писатель доказал, что удмуртская нация к середине 70-х гг. XX столетия действительно обрела билингвальные способности.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Днепров В. Д. Метафорический роман Франца Кафки // *Днепров В. Д.* Идеи времени и формы времени. Л., 1980. С. 432–486.

Карельский А. Лекция о творчестве Франца Кафки // *Иностранная литература.* 1995. № 8. С. 241–248.

Карельский А. От героя к человеку: Два века западноевропейской литературы. М., 1990.

Кафка Ф. Сочинения: В 3 т. / Предисл., сост., коммент. Д. Затонского. Харьков, 1994.

Нечаенко Д. А. Сон, заветных исполненный знаков: Таинства сновидений в мифологии, мировых религиях и художественной литературе. М., 1991.

Юнг К. Г. Человек и его символы. М., 1997.