

**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО
ОБРАЗОВАНИЯ «БАЛТИЙСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИМ. И. КАНТА»**

На правах рукописи



РЕГУРЕЦКАЯ Екатерина Михайловна

КОНЦЕПЦИЯ МИФА В ТВОРЧЕСТВЕ Б. ШУЛЬЦА И Ф. КАФКИ

10.01.03 – литература народов стран зарубежья
(западноевропейская и американская)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук,
доцент Л.А. Мальцев

Калининград

2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ МИФОЛОГИЗМА Б. ШУЛЬЦА И Ф. КАФКИ	
§ 1. Теория мифа в литературоведении XIX и XX века.....	10
§ 2. Мифологический модернизм Кафки и Шульца.....	31
Выводы.....	69
ГЛАВА 2. МИФОБИОГРАФИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ Б. ШУЛЬЦА И Ф. КАФКИ	
§ 1. Мифообраз отца в творчестве Шульца и Кафки.....	71
§ 2. Диалог женского и мужского начал в мифобиографической картине мира Шульца и Кафки	94
Выводы.....	111
ГЛАВА 3. МИФОИСТОРИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ Б. ШУЛЬЦА И Ф. КАФКИ	
§ 1. Исторические события и личности в мифотворчестве Шульца и Кафки.....	113
§ 2. Феномен города в мифоисторической картине мира Шульца и Кафки.....	129
Выводы.....	158
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	160
БИБЛИОГРАФИЯ.....	168

ВВЕДЕНИЕ

Настоящее диссертационное исследование посвящено изучению художественной специфики мифа в творчестве двух классиков эпохи модерна – Бруно Шульца (1892-1942) и Франца Кафки (1883-1924). Выбор темы в теоретико-литературном аспекте обусловлен возрастающей значимостью мифологических и мифопоэтических исследований мировой литературы, а в историко-литературном аспекте – важной ролью категории мифа в художественном творчестве писателей первой половины XX века. Если творчество Кафки, в том числе его концепция мифа, имеет богатую историю изучения в отечественном и мировом литературоведении (среди важнейших работ см., например: [Беньямин 2000, Бланшо 1998, Брод 2000, Гарин 2002, Давид 2008, Данилкова 2002, Делез 2015, Жеребин 2012, Затонский 1965, Зусман 1996, Карельский 1995, Король 2011, Мелетинский 1995, Рауль-Дюваль 2015, Руднев 2002, Сучков 1969, Фаустов 2008, Фукс 2000, Alt 2005, Gottwald 2007, Walser 1972]), то творчество Шульца, начиная с 1960-х гг., интенсивно изучалось за рубежом, прежде всего, в Польше [Bartosik 2000, Bocheński 2005, Bolecki 2003, Budzyński 2005, Bukwałt 2003, Dulaimi 1975, Ficowski 1986, Gondowicz 2006, Jarębski 2000, Karkowski 1976, Kitowska-Lysiak 2007, Kostrzew 1995, Lachmann 1992, Łagowska 2008, Majchrzak 2007, Markowski 2007, Miklaszewski 2009, Nawrocka 1994, Olchanowski 2001, Panas 2008, Rzehak 2009, Sandauer 1982, Sikorski 2004, Stala 1995, Wyskiel 1980]. В России, за исключением изучения отдельных его аспектов [Адельгейм 2000, Денисенко 2005, Докучаева 2008, Каменева 1998, Клех 1998, Нестерова 2012], оно пока не получило развернутого и системного анализа. На наш взгляд, наиболее перспективным направлением изучения является реконструкция концепции мифа в творчестве Шульца, специфика которого проявляется в компаративном соотношении с мифологическим и мифопоэтическим началом прозы Кафки.

В польской критике есть исследования, в которых осмысливаются рецептивные связи и типологические сближения Шульца с Кафкой (см., напр.: [Bolecki 2003, Kuryluk 2000, Stala 1995, Tasik 2011]). Однако во многом определяющую роль играет позиция ведущего исследователя творчества Шульца Е. Фицовского, полагавшего, что сопоставление с Кафкой мало что дает для понимания специфики творчества Шульца. Позволим себе не согласиться с мнением этого авторитетного шульцеведа: именно сопоставление с Кафкой помогает понять своеобразие мифопоэтического феномена прозы Бруно Шульца.

Актуальность данного исследования продиктована:

1) Неослабевающим интересом к биографии и творчеству Франца Кафки и возрастающей популярностью и заинтересованностью творчеством и биографией Бруно Шульца, связанной с тем, что в последние десятилетия появились новые, неожиданные факты биографии и личной жизни Шульца, найдены его ранее не опубликованные произведения не только словесного, но и изобразительного искусства, выдвигаются новые интерпретации его творчества, в том числе, в возможностях сопоставления с творческим наследием Кафки.

2) Попыткой осмыслить модификацию представлений о мифе в разные периоды истории мировой культуры: «архаический», «традиционалистский» и «индивидуально-творческий» [см. периодизацию развития культуры: Аверинцев и др, 1999: 33], с особым акцентом на постклассическую стадию «индивидуально-творческого» периода. Внимание литературоведов обращено к периоду постклассического неомифологизма, в который литература обращается к мифу, но происходит это уже в рамках индивидуально-творческого мифологизма, предполагающего рефлексивное осмысление соотношения между универсальностью мифа и переживанием экзистенциальной единичности художника-творца.

Научная новизна диссертации заключается в том, что в ней впервые проведён сравнительно-генетический и сравнительно-типологический анализ

концепции мифа Шульца и Кафки в аспекте модернистского неомифологизма, позволяющий реконструировать и систематизировать мифообразы Шульца и Кафки, определить их мифопоэтическую общность и специфику.

Объектом исследования является модернистская проза Шульца и Кафки, **предметом** – художественная реализация концепции мифа в модернистском творчестве Шульца и Кафки.

Цель диссертационной работы — исследование модернистской концепции мифа Шульца и Кафки как целостной художественной системы.

С поставленной целью связано решение следующих **задач**:

- систематизация исследований мифа в гуманитарных дисциплинах, в том числе в литературоведении;
- анализ писательской теории мифа Бруно Шульца, в соотношении с концепцией мифа в прозе Кафки;
- анализ рецепции творчества Кафки в литературно-критической эссеистике Шульца;
- определение понятий «мифобиография» и «мифоистория» в контексте мифопоэтики Шульца и Кафки;
- сравнительное раскрытие образа отца в мифопоэтической картине мира Шульца и Кафки;
- анализ гендерного аспекта мифа (диалогическое соотношение женского и мужского начал) в прозе Шульца и Кафки;
- определение соотношения между мифологизмом и историзмом в творчестве Шульца и Кафки;
- анализ взаимодействия между мифопоэтическим и «геопоэтическим» началом творчества Шульца и Кафки в контексте городских исследований современного литературоведения.

В качестве материала для настоящего исследования послужили проза Шульца, представленная двумя циклами рассказов – «Коричные лавки» («Sklepy cynamonowe», 1934) и «Санаторий над Клепсидрой» («Sanatorium nad Klepsydrą», 1936), а также литературно-критическими статьями и письмами;

произведения Кафки, привлекаемые для сравнения с прозой Шульца, в том числе: роман «Процесс» («Der Prozess», посмертное изд. 1925), рассказы «Описание одной борьбы» («Beschreibung eines Kampfes», 1904-1905), «Приговор» («Das Urteil», 1913), «Превращение» («Die Verwandlung», 1915), «Как строилась Китайская стена» («Beim Bau der Chinesischen Mauer», 1917), автобиографическое «Письмо отцу» («Brief an den Vater», 1919).

Изучение концепции мифа в творчестве двух писателей невозможно вне историко-религиозных и богословских контекстов, что обуславливает наше обращение к Библии (Ветхому и Новому Завету), к сюжетам из античной мифологии, сравнительно-мифологический контекст которых способствует многоаспектному пониманию концепции мифа Шульца и Кафки.

Цель и задачи обусловили выбор комплексной **методики** исследования, в основу которой положен сравнительно-исторический метод в единстве изучения межнациональных контактно-генетических связей и типологических сближений. Сущность мифологического и мифопоэтического подхода к анализу текста заключается в определении соотношения между универсальной категорией мифа и особенностями поэтики конкретных авторов. В ходе работы также использовались приёмы культурно-исторического, биографического, системно-структурного и структурно-семантического анализа.

Теоретическую и историко-литературную базу диссертации составили исследования по теории мифа в русской и мировой гуманитарной мысли [Аверинцев 1999, Барт 1994, Кассирер 2002, Кессиди 1972, Кэмпбелл 1997, Леви-Брюль 1937, Леви-Стросс 1970, Лосев 2001, Фрай 1987, Фрейденоберг 1997, Фрейзер 1980, Элиаде 1994, Blumenberg 1979, Gottwald 2007, Kołakowski 1972, Malinowski 1990], труды по литературной компаративистике [Алексеев 1983, Жирмунский 1979, Минералов 2010, Селитрина 2009, Тюпа 2004, Шайтанов 2010, Bakuła 2000, Wiśniewska 2014], по проблемам города в текстах литературы и культуры [Венцлова 2014, Вяч. В. Иванов 2007, Лотман 1982, Меднис 2003, Топоров 1987].

Теоретическая значимость диссертационного исследования состоит в том, что оно вносит вклад в конкретизацию представлений о мифе в литературе модернизма, а также в выявление взаимосвязей между мифопоэтическим и сравнительно-историческим анализом художественного текста.

Практическая значимость диссертации заключается в возможности использования его основных положений и выводов в лекционных вузовских курсах по сравнительному литературоведению, истории литератур стран Западной и Восточной Европы, а также в спецкурсе по проблемам мифа и мифопоэтики в литературном процессе стран зарубежья в XX веке.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Концепция мифа является интегральным фактором художественного мировосприятия Шульца и Кафки, определяющим идейно-художественное своеобразие их прозы.

2. Если сущностная функция мифа сводится к упорядочиванию и гармонизации отношений человека и действительности, то модернизм Кафки является антитезисом по отношению к архаическому мифологизму: Кафка выступает создателем концепции антимифа, который демонстрирует абсурдность человека и бытия.

3. Проза Шульца представляет собой попытку возвращения к изначальному мифологизму как утраченной целостности и гармонии мира и человека через возвращение к детству как к «гениальной эпохе» жизни.

4. Мифологическое начало творчества Шульца и Кафки реализуется в отношении к автобиографии и к мировой истории, в связи с чем мифообразная система Шульца и Кафки образует собой органическое единство двух типов художественных образов: мифобиографических и мифоисторических.

5. Центром системы мифобиографических образов у Шульца и Кафки является образ отца, выступающий, согласно мифическо-архетипическому видению мира, персонификацией идеи порядка, носителем атрибута божественного. Однако у Кафки феномен отца является амбивалентным,

скрывая в себе демоническое, злое начало. У Шульца отец, в соответствии с исходной мифоцентрической моделью мира, есть олицетворение созидательно-демиургического логоса, но он лишён такого атрибута божественности как всемогущество.

6. Гендерная проблематика также имеет мифобиографическую обусловленность в прозе Шульца и Кафки. У Шульца она обнаруживает тесную связь с мифологическим мотивом идолопоклонства, выраженной в строгих моральных запретах Ветхого Завета. В прозе Кафки образ женщины играет более позитивную роль – он является олицетворением надежды, открывает перед героем перспективу освобождения из-под власти отца и от суровых предписаний закона.

7. Мифоисторическая образность Шульца и Кафки связана с художественной интерпретацией государственной политики Австро-Венгрии и довоенной общественной атмосферы в этом многонациональном и мультикультурном государстве.

8. Центром системы мифоисторических образов Шульца и Кафки выступает феномен города в роли поликультурного субъекта исторического процесса. В творчестве Кафки это Прага, ассоциирующаяся с отрицательным мифообразом отца и, в свою очередь, выступающая в качестве антимифа. Для Шульца провинциальный городок Дрогобыч, наоборот, является эталоном города-мифа в положительном смысле слова.

Структура и объем диссертации определены целью и задачами исследования и включают введение, три главы, заключение, библиографию, содержащую 270 наименований использованных источников.

Апробация работы. Основные положения исследования обсуждались на кафедре исторического языкознания, зарубежной литературы и документоведения, экспертной комиссии по филологии при Институте гуманитарных наук Балтийского федерального университета, были изложены в виде докладов на международных научных и научно-практических конференциях: «Украина в жизни и творчестве зарубежных

писателей» (г. Полтава, 15-16 марта 2015 года), «Модальные аспекты речевой коммуникации» (г. Калининград, 30 сентября 2015 г.), «Гуманитарные науки и современность» (г. Москва, 30 августа 2016 г.), «Человек и общество в потоке времени и в пространстве слова, культуры, просвещения» (г. Калининград, 3 марта 2017 г.), «Актуальные вопросы общественных наук» (г. Москва, 3 августа 2017 г.), «Филология и лингвистика» (г. Рига, 10 августа 2017 г.), использовались на занятиях со студентами в рамках курсов «История польской литературы», «История мировой литературы. XX век», отражены в 9 публикациях, 4 из которых опубликованы в журналах, входящих в список рецензируемых журналов ВАК РФ.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ МИФОЛОГИЗМА

Б. ШУЛЬЦА И Ф. КАФКИ

§ 1. Теория мифа в литературоведении XIX и XX века

Категория мифа является в нашем понимании двухаспектной. Во-первых, это неотъемлемая часть творчества писателей, которые в комментариях к своему творчеству обращаются к понятию мифа, отводя ему очень важное, более того, центральное место в своих художественных исканиях. Во-вторых, это философско-эстетическая, культурологическая и литературоведческая категория, которой пользуются ученые в процессе анализа художественного текста. В первом параграфе мы рассмотрим функционирование категории мифа в литературоведческих исследованиях XIX и XX веков.

Начиная с XIX века, для осмысления роли мифа в литературном процессе важную роль играют две противоположные тенденции. Первая тенденция (демифологизация, т.е. уход от мифа) связана с просветительским учением о прогрессе и с позитивистской философией. Миф в просветительно-позитивистском понимании как первоначальная синкретическая форма сознания древнего человечества становится всё более далёкой от духовных и интеллектуальных запросов современного человечества. Научная картина мира окончательно возобладала над мифологической. Миф представляет интерес единственно как объект исторического изучения – он относится к далёкому прошлому. Для того, чтобы понять мышление древних людей, учёным Нового времени необходимы знания о мифе.

Противоположная тенденция – ремифологизация, т.е. возврат к мифу – основывается на философско-эстетических открытиях периода романтизма. Основная идея здесь заключается в том, что всё новое – это хорошо забытое старое. Несмотря на научную картину мира, человечество никогда не сможет дистанцироваться от мифа. В мифе заложен источник художественного творчества, миф вдохновляет поэтов и писателей разных эпох. Основной формой сознания, «отвечающей» за связь между культурой Нового времени и

мифом, является искусство. Именно к неоромантическим представлениям о мифе тяготеет модернистская концепция мифологизма и Кафки, и Шульца, поэтому, прежде чем анализировать концепцию мифа двух изучаемых писателей, необходимо рассмотреть его предысторию.

По теории мифа существуют сотни и даже тысячи работ в разных научных дисциплинах (философии, культурологии, этнографии, литературоведении, фольклористике). Общефилософское определение мифа дал А.Ф. Лосев в классической монографии «Диалектика мифа»: «Миф есть для мифологического сознания наивысшая по своей конкретности, максимально интенсивная и в величайшей степени напряженная реальность. Это – совершенно необходимая категория мысли и жизни. Миф есть логическая, то есть прежде всего диалектическая, необходимая категория сознания и бытия вообще. Миф – не идеальное понятие, и также не идея и не понятие. Это есть сама жизнь» [Лосев 2001: 23]. Для исследователей последних поколений невозможно охватить всю традицию изучения мифа, но важно наметить основные подходы к систематизации существующих теорий, а также выделить понимание мифа, наиболее значимое для изучаемого историко-литературного материала. Например, Г.В. Зубко понимает миф следующим образом: «Итак, миф, на наш взгляд, не есть сказочное повествование. Миф – это система мировоззрения и мировосприятия. Миф представляет собой древнее знание, которое тщательным образом сберегалось на протяжении тысячелетий, поскольку являлось необходимым условием выживания социума» [Зубко 2014: 8]. Исследователь «дихотомически разграничивает понимание мифа как системы знаний и мифа как текста и даже более того – миф в первом понимании пишет с прописной буквы, миф во втором понимании (как совокупность текстов) со строчной» [Там же: 9].

В. М. Пивоев, классифицируя разные определения мифа, приводит пять основных значений термина «миф»: «1) древнее представление о мире, результат его освоения; 2) сюжетно оформленная и персонифицированная догматическая основа религии; 3) используемые в искусстве древние мифы,

которые функционально и идейно переосмыслены, превращены по существу в художественные образы; 4) относительно устойчивые стереотипы массового обыденного сознания, обусловленные недостаточным уровнем информированности и достаточно высокой степенью доверчивости; 5) пропагандистские и идеологические клише, целенаправленно формирующие общественное сознание» [Пивоев 1991: 44]. Для гуманитарной науки XIX в. пятое значение термина не было актуальным; четвёртое осознавалось, но не играло существенной роли для построения теории мифа; основное же внимание уделялось первым трём значениям – как каждому по отдельности, так и в их соотношении друг с другом.

В статье «Миф в современной западной философии и литературе» Л.А. Мирская пишет о мифе в архаическом и современном понимании: «Миф – это «жизненный мир», непосредственно предпосланный практической и теоретической деятельности, но это также и самостоятельная область культуры, в которой человек осмысливает и реализует собственное бытие <...>, в архаическую и классическую эпоху объектом мифотворчества для человека был окружающий мир и жизнь в нем, в современную эпоху этим объектом по большей части является душа» [Мирская 2000: 2].

Плодотворную попытку постижения мифа и его роли в индивидуально-художественном творчестве предприняли романтики в конце XVIII – начале XIX века. Им свойственно комплексное изучение мифа – как древнего мировоззрения, фундамента религии и основы для индивидуально-художественного творчества. Уже в то время были предвосхищены ключевые тезисы последующих теорий. Озвучив идею «новой мифологии», представители романтизма первыми сделали миф центральным принципом художественного творчества, и писатели-модернисты позднее последовали романтической традиции интерпретации древнего наследия человечества. «Заинтересованность философскими особенностями мифа, – указывает Е.Г. Прошина, – отличает, главным образом, представителей раннего немецкого романтизма иенской школы <...> Теоретические работы и исследования

Новалиса, Ф. Шлегеля, Вакенродера, Шлейермахера, Шеллинга характеризует единство подхода к проблеме, что дает нам возможность говорить о целостной романтической концепции мифа» [Прошина 2001: 122].

Романтизм зарождается как некая противоположность рационализма эпохи Просвещения, его строгих канонов в искусстве, как протест против материализма и натурализма, причем мифология имеет здесь важное значение. Идеи будущего «Золотого века» истории, основания и развития новой культуры, нового романа формировались как раз на мифологическом сознании, или, по словам Шлегеля, на «символическом воззрении» [Шлегель 2015: 213]. «Романтическое понимание мифа, – пишет Н. Архимович, было, главным образом, художественно-теоретическим, где мифология является основой процесса художественного творчества» [Архимович 2004: 15]. Следует отметить, что даже в том случае, когда представители романтизма рассуждают о необходимости новой мифологии, «для них не так важно подражание «божественному хаосу» античности, сколько важно художественное осмысление мифа и самой сути мифологического сознания. Такой повышенный интерес к мифологическим построениям, своеобразная «ремифологизация» сознания имеет под собой глубокие основания: неудовлетворенность действительностью, разлад идеала и реальности порождает глубокий раскол в сознании романтической личности» [Там же].

Отсутствие чувства цельности возбуждает столь типичный интерес романтиков к далекому прошлому, к Средним векам, ведь романтическое сознание обращено к прошлому, которое принимает мифологические черты.

В теории мифотворчества Фридриха Шлегеля прослеживается четкое понимание взаимоотношений художника и мира. Стремление воссоздать в современном искусстве единое творческое бытие, которое было характерно в древности, привело Шлегеля к идее новой мифологии. Шлегель рассуждает о необходимости восприятия мира с точки зрения религии. Религиозное чувство должно стать основой современной поэзии. «Без религии, – пишет Ф.

Шлегель, – мы будем иметь лишь роман или игру, которую теперь называют прекрасным искусством» [Шлегель 2015: 221].

Идеалистические тенденции в исследовании мифов теоретически обобщил Шеллинг. Е. Мелетинский пишет о концепции Шеллинга следующее: «По Шеллингу, миф был первообразом поэзии, из которой затем возникли философия и наука. В «Философии искусства» он утверждал, что «мифология есть необходимое условие и первичный материал для всякого искусства <...> Говоря о мифологии в целом, Шеллинг имеет перед глазами классическую мифологию («греческая мифология есть высочайший первообраз поэтического мира <...> Греческая мифология очень символична, индийская в большей мере аллегорична, а персидская – схематична; греческая реалистична и движется от бесконечного к конечному, а «идеалистическая» восточная – в обратном течении <...> Шеллинг говорил о греческой теогонии как вычленении из хаоса и одолении бесформенности, но признавая, что для теории мифа имеет большое значение не только категория космоса, но и категория хаоса» [Мелетинский 2008: 126]. Далее автор пишет о христианской мифологии у Шеллинга: «Материалом христианской мифологии он мнит не природу, а историю, в том числе сказочное в истории, как область провидения и нравственных ценностей; символом мира идей выдвигаются не естество и бытие, а человек и его поступки, вместо обожествления человека – очеловечивание божества, вместо пантеизма – иерархия (ангелы) и острая оппозиция добра и зла (ангел и дьявол); в то же время религия поэтическая сменяется религией откровения» [Там же: 125-127].

Гегель, который сделал значительный шаг в сравнении с Шеллингом в направлении глубокого и последовательного историзма (в границах объективного идеализма), не создал собственной теории мифа. Он рассматривает миф как этап диалектики истории, а не как самостоятельную величину. На наш взгляд, гегельянство оказало сильное влияние на теорию мифа в XIX веке, согласно которому миф является формой сознания древнего человечества, но имеет меньшее значение для исследования мифологизма в

XX веке. А.М. Каримский в «Философия история Гегеля» пишет о том, что «Гегеля не столько захватывал мифологический символизм как вершина искусства, сколько сами исторические формы искусства: символическая на основе древнего Востока, классическая на материале греко-римской античности и романтическая – средневековья» [Каримский 1988: 72]. Несмотря на это, определение сути символической формы искусства подходит для определения мифологии, как идеологической и культурной формы.

Научные открытия братьев Якоба и Вильгельма Гримм в исследовании мифологизма колоссальны. Они полагали, что «народная поэзия обладает «божественным происхождением»; из мифа в процессе его эволюции появились сказка, эпос, легенда и т. п.; фольклор – неосознанное и безличное творчества коллективной народной души» [Филлипова 2007: 51]. Перенос на исследование фольклора методологию сравнительного языкознания, братья Гримм возводили схожие явления в сфере фольклора различных народов к совместной для них древней мифологии, к некоему «прамифу» (по аналогии с «праязыком»). Они считали, что извечные мифологические традиции очень хорошо сохранились в немецкой народной поэзии. Убеждения братьев Гримм теоретически собраны в их труде «Немецкая мифология» (1835).

Новаторским является подход к мифу у немецкого философа Новалиса. Е.Г. Прощина отмечает следующее: «Когда за внешней неподвижностью чувствуется таинственная жизнь, и всюду встречаются таинственные знаки божественного, странные начертания, принадлежащие к неисчислимым загадочным письмам, приметным повсюду <...> Чувство мистического у Новалиса тесно связано с мифологическим видением мира. Оно развивает особенный взгляд на природу» [Прощина 2001: 123]. Далее Е.Г. Прощина пишет: «Концепция мифа Новалиса тесным образом связана с его философской программой «магического идеализма», возникшей под воздействием идеализма Фихте, который пропагандировал духовный принцип (Я)» [Там же: 131-132].

Не являясь теоретиком мифа, известный немецкий романтик Э.Т.А. Гофман художественно воспроизвёл его структуру, теоретически описанную представителями раннего немецкого романтизма (иенского и гейдельбергского). Фантастические миры у Гофмана – это мир двойников, который символизирует раскол сознания, потерю гармонии в мире материальных отношений. Поэтому для него как позднего романтика фантастическое имеет особенный смысл. С. Шлапоберская отмечает, что «обращение к мифологическому сознанию и к фантастическому отображению реальности становится существенным аспектом творчества Гофмана, поскольку миф – это углубление внутреннего смысла, который заложен в художественный образ, и смысл в данном случае возвышается до вымысла» [Шлапоберская 1983: 120].

В поисках точки опоры романтическая мысль возвращается к античности и дает ей своеобразное определение «как эпохи трагической красоты, жертвенного героизма и магического постижения природы, эпохи Орфея и Диониса» [Архимович 2004: 16]. Средневековье тоже рассматривается как «романтическая» культура, но христианская эпоха понимается как трагический раскол идеала и действительности, неспособность гармонически примириться с конечным посюсторонним миром.

Для дальнейшего становления мифологической школы в литературоведении многое сделала русская литературоведческая мысль середины XIX века. Её расцвет ассоциируется с такими именами, как Ф.И. Буслаев, А.Н. Афанасьев, П.Н. Рыбников, О.Ф. Миллер, А.А. Котляревский. Русские филологи находили истоки самобытности национального характера в фольклоре.

Классическим для русской мифологической школы литературоведения стал труд А.Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу», в котором А.Н. Афанасьев рассматривает язык как единственный живой источник мифа. Учёный констатирует, что если в материальной культуре

имеют место признаки прогресса, то в плане языка культура народа многое теряет: многозначность слов «стираются», древние корни слов «забываются». А.Н. Афанасьев рассматривает миф как «древнейшую поэзию», соединившую в себе познавательное и выразительное начало: «как свободны и разнообразны могут быть поэтические воззрения народа на мир, так же свободны и разнообразны и создания его фантазии, живописующей жизнь природы в её ежедневных и годовых превращениях» [Афанасьев 1995: 8].

Одной из основных проблем XIX века было отношение новейшей художественной литературы к ее архаическому периоду развития. Появившаяся в середине XIX века школа имеет условное название культурно-исторической. Ее родоначальники – В. фон Гумбольдт, А.Н. Веселовский, А.А. Потебня – развили определение внутренней формы (языка – у Гумбольдта, слова – у Потебни): «В творчестве молодых поэтов выразились проявления архаических форм и смыслов, в том числе следы древних солярных мифов и обрядов» [Потебня 2011: 246].

В XX веке возможности мифологизма в литературоведении были значительно расширены благодаря исследованиям мифопоэтических аспектов творчества отдельных писателей, художественных направлений и целых литературных эпох. В XX в. появилась «неомифологическая» теория, в ядре которой существует точка зрения психолога из Швейцарии К. Юнга об «архетипах» – результатах «безличного коллективного бессознательного» творчества первозданного человечества, имеющих демоническое или магическое происхождение [Минералов 2010: 316]. В.Н. Топорков писал: ««Неомифологи» сближают фольклорные типы, а также бесчисленные сюжеты и типы новейшей литературы к символически преобразованным «архетипам» древних мифов, а мифологию считают разъяснением магического обряда и объединением ее с религией» [Топорков 1997: 389].

Ритуальная ветвь мифологической критики берет начало в исследованиях Джеймса Фрейзера («Золотая ветвь»). В своей работе А.С. Козлов отмечал, что «Д. Фрэзер сосредоточил усилия на изучении магии и связанных с нею

сезонных ритуалов, игравших важную роль в первобытных обществах и оказавших огромное влияние на художественную культуру древнего человека» [Козлов 1999: 215-217]. Далее автор пишет о том, что «современная мифологическая критика представляет собой оригинальную литературоведческую методологию, основанную на новейших учениях о мифе как решающем для понимания всей художественной продукции человечества, древней и современной, факторе. Миф рассматривается не только как естественный, исторически обусловленный источник литературы, но и как трансисторический генератор литературы, держащий ее в определенных мифоцентрических рамках» [Там же: 218].

Неомифологизм в её разных модификациях связан с новым пониманием мифа: миф – это не только форма сознания древнего человека, но и «матрица» творческого мышления человека в Новое и Новейшее время. Просветительское и позитивистское научно-рационалистическое представление о том, что творческий человек всё более освобождается от мифического, начинает мыслить свободно и непредвзято, подвергается критике. Миф понимается как некий универсальный «порядок», освобождаться от которого – бессмысленно, иначе весь мир распадется до основания. В книге «Присутствие мифа» польский философ XX века Лешек Колаковский, ставя эту проблему, пишет: «Несомненно, потребности, побуждающие людей к самореализации в мифах, до известной степени противоречат свободе. Жажда укорениться в мире, который организован мифом, толкает человека к тому, чтоб определить самого себя в данной харизматически воздействующей системе ценностей. Это стремление выйти вовне – в такой порядок, при котором человек воспримет себя как объект в строго очерченном круге возможностей, как предмет, заполнитель ячейки в готовом – пусть хотя бы визуально – здании, воздвигнутом перед ним <...> То есть творящий ценности миф есть отказ от свободы – поскольку он навязывает готовый образец, и отказ от абсолютной изначальности человечества – поскольку пытается историческую общность людей поместить во

внеисторическую ситуацию безусловной изначальности, придать этой общности вневременное измерение, предупредительно вписать ее во вневременной порядок» [Kołakowski 1972: 97]. Это весьма своеобразная трактовка мифа, сущность которой заключается в том, что понятие мифа вступает в противоречие с понятием свободы, т.е. человеку присуще мифологическое сознание как желание отождествить себя с некоей коллективной системой ценностей в ущерб индивидуальной свободе. Эта точка зрения известного польского философа является дискуссионной и по сей день вызывает споры.

В немецком литературоведении большую роль играют труды Ханса Блюменберга «Действительное понятие и действенный потенциал мифа» (1971) и «Работа над мифом» (1979), в который немецкий ученый, констатируя проблематичность определения сущности мифа, которая кажется ему во многом неопределимой, ставит на первый план проблему функционирования мифа в культуре. По его мнению, старейшей функцией мифа является «преодоление страха» («Angstbewältigung»), следовательно, природа мифа определена диалектическим соединением двух противоположных понятий – страха, который парализует деятельность человека, и творческой смелости, которая, наоборот, окрыляет человека, придает его деятельности сверхчеловеческий и даже божественный размах: «Происхождение и изначальность мифа по сути своей представлена двумя антитетическими метафорическими категориями... такими как террор и поэзия – и это значит: как чистое выражение пассивности демонического оцепенения или как имажинативная необузданность антропоморфного освоения мира и теоморфного усиления человека» [Blumenberg 1971: 13]. По мнению Х. Блюменберга, мы не можем сказать, чем в точности был миф, мы можем сказать только о том, как воспринимается миф на разных этапах развития культуры. Отсюда происходит такое свойство как рецептивность и относительность наших представлений о мифе (т. е. миф всегда излагается по каким-то вторичным источникам, например, по произведениям поэзии или

даже прозы). «Миф всегда переходил в рецепцию..., – справедливо пишет Х. Блюменберг. – Поскольку он существует только в форме рецепции, то не существует никакой привилегии определенных формулировок в качестве первоначальных или окончательных» [Blumenberg 1979: 299]; «Передаваемый древними источниками, миф уникальным образом приводил в движение, наполнял собой формальную дисциплину и разжигал воображение европейских литератур» [Там же: 239]; «Рецепция ничего не добавила к мифу и ничем не обогатила его, но миф не передается и не становится известной ни в какой другой версии, кроме той, которая всегда находится в процессе рецепции» [Там же: 240].

Польский поэт и литературовед Тымотеуш Карпович во многом перекликается с идеями Х. Блюменберга (это, в частности, мысль о происхождении мифа из попытки преодоления первобытного страха перед неосвоенным миром). Однако Т. Карпович не обнаруживает признаков какого-либо знакомства с трудами немецкого литературоведа. На основе разнообразных теорий мифа (Барт, Элиаде, Кассирер, Кэмпбелл и многие другие) интерпретирует миф в таком же ключе, как и Лешек Колаковский: «Миф – культурное свидетельство необычайной инстинктивной мудрости первобытного человека <...> Время мифов, время религий – это резкий прыжок человека в абстракцию <...> Современные мифы – не важно, светские или религиозные – питаются коллективностью, отнимают у человека имя, его «я», которое должно быть бессмертно. Если не удастся похитить имя, они похищают его свободу во имя «высших идеалов»» [Карпович 2016: 607- 608]. Однако взгляд Т. Карповича на миф парадоксален. Он выступает противником мифа, называет его даже, в духе Ролана Барта, «грабителем и убийцей живого смысла языка» [Там же: с. 605]; «Как и подобает преднамеренному убийце смыслов, первую жертву миф приносит возле своей палеонтологической колыбели: жертвой становится то, что дало ему жизнь, – ритуал» [Там же: 607]. Т. Карпович отрицает то, что миф является исходной формой человеческого отношения к миру. По его мнению, таковым был ритуал, в

котором человек и окружающая его природа представляют единое целое. Миф же является преемником ритуала. Ссылаясь на Э. Кассирера и перефразируя его, Т. Карпович утверждает, что миф появился тогда, когда «человек столкнулся лицом к лицу с чрезвычайно трудной ситуацией» [Там же: 617]. В таком понимании миф есть прообраз экзистенциализма: перед появлением мифа человек впервые чувствует испуг, страх перед непонятным ему бытием, оказывается в «пограничной ситуации». Человек даёт ответ на этот вызов, создавая миф: «...миф прежде всего крадёт человеческий испуг. Он делает всё, или многое, чтобы претворить этот испуг в дерзость героев – тех, кто, подобно Гераклу, не знает страха и с ходу побеждает любую гидру» [Там же: 617]. Миф в таком понимании – это трансцендентальный скачок, выход из «пограничной ситуации»: «Но его (человека – Е.Р.) разум уже вырос за рамки ритуала и требовал «прыжка» вовне, перехода через «трансцендентальное рождение». И тут неизбежно появился космический акушер – Миф» [Там же: 618].

Еще один польский исследователь мифа, Бронислав Малиновский, рассуждает о мифе следующим образом: «Миф в примитивном обществе, то есть в своей первичной жизнеспособной форме, это вовсе не только сказание. В нем нет ничего от искусства открытия, которое можно обнаружить в наших сегодняшних романах: он сам – живая действительность. Для примитивных людей миф – нечто такое же, как для глубоко верующих христиан библейские истории о сотворении мира, грехопадении, искуплении через Христову смерть на кресте» [Malinowski 1990: 213].

О неопределимости мифа, даже об известной «апофатичности» его определения (известной нам, в другом контексте, по определениям А.Ф. Лосева) также писал польский эссеист и литературный критик Эразм Кузьма: «Изменчивость и неуловимость мифа – с этих полных сожалений констатаций начинают свои труды практически все его исследователи – абсолютно не являются недостатком, наоборот, некоторые считают, что это является его достоинством и силой. Именно потому, что мифу нельзя дать определение, что он не может стать понятием, научной категорией – он дает нам пищу для

размышлений» [Kuźma 1986: 60]. Далее автор рассматривает 7 возможных способов применения термина «миф»: 1) «повторяемость 2) генезис 3) префигурация 4) структура 5) социальная коммуникация 6) значение 7) ценность, однако подчеркивает, что ни одно использование данного термина не является однозначным» [Там же: 62].

Американский мифолог и исследователь религии Джозеф Кэмпбелл в середине XX века разработал теорию мономифа, под которой он понимал универсальный для любой мифологии образец жизни, странствий, смерти мифического героя. Книга Джозефа Кэмпбелла «Тысячеликий герой» представляет собой исследование героических мифов различных времен и народов. Кэмпбелл считает, «что основу героического мифа составляют символические формы выражения двух важнейших для коллективной и индивидуальной человеческой истории событий – сотворения мира и становления личности. Иными словами, в героическом эпосе перед нами космогонический миф и ритуал инициации. Рождение героя и его странствия соответствуют символике инициации (обрядов перехода), а подвиги, свершения и смерть – мироустройению, созиданию Космоса (порядка) из всеобщего Хаоса. Оба эти процесса в некоторой мере едины, а сама инициация часто носит характер космогонического акта» [Кэмпбелл 1997: 104].

В России во второй половине XX века было сформулировано родственное кэмпбелловскому «мономифу» понятие «основного мифа». В современной науке его принято ассоциировать с открытиями Вяч. Вс. Иванова и В.Н. Топорова в области индоевропейской мифологии. Оно основано на мифологических реконструкциях, сводимых к сюжету змееборчества или борьбы двух антагонистов: антропоморфного божества-Громовержца и его противника – хтонического Змея. С этой оппозицией соотносятся все прочие – жизнь-смерть, добро-зло, свет-тьма, верх-низ [Иванов, Топоров 1983: 176-178].

По утверждению Е.М. Мелетинского, миф, как «один из древнейших способов концептирования окружающей действительности и человеческой сущности» [Мелетинский 2008: 315], постоянно присутствует в истории мировой литературы и культуры, включающей в себя противоположные друг другу процессы «демифологизации» и «ремифологизации». По мнению Е.М. Мелетинского, миф представляет собой сложное синкретическое образование, включающее в себя «бессознательно-поэтическое творчество, первобытную религию и зачаточные формы донаучных представлений об окружающем мире» [Там же: 316]. Важным в этой точке зрения является то, что миф выступает здесь в качестве источника двух принципиально разных форм познания мира и человека – художественного и научного. На этой дихотомической структуре мифа, включающего акты научного познания и художественно-эстетического постижения мира и человека, основывается, по мнению учёного, всё многообразие теорий мифа: все они «отчётливо распадаются на две группы, в зависимости от того, что взято за основу – «представление» или «повествование» [Там же: 318].

Важным аспектом мифологических теорий является феномен «ритуально-мифологического комплекса», включающего в себя вопрос о том, что является первичным – миф или ритуал («Вопрос о соотношении мифа и ритуала в плане предшествования – это вопрос о соотношении курицы и яйца» [Там же: 320]). То есть миф предполагает и определённую деятельность (ритуальную практику), характеризующуюся регулярностью и отражающую зависимость первобытного человека от природных циклов, и одновременно способ словесного существования в мире, акт рассказывания об этой ритуальной практике. «Миф и ритуал, – пишет Е.М. Мелетинский, – можно с известной долей трактовать как словесный и действенный аспект одного и того же феномена» [Там же]. Здесь важна древнегреческая этимология слова «миф» переводимого как «слово», «сказание» или «предание».

Ролан Барт в статье «Миф сегодня» даёт следующее определение мифа: «Значение мифа представляет постоянное чередование смысла означающего и

его формы <...>, хотя миф – это сообщение, определяемое в большей степени своей интенцией, тем не менее буквальный смысл заслоняет эту интенцию...» [Барт 1994: 312]. В резко отрицательном значении термин *миф* употребляется для обозначения некоторых идеологических, политических, и философских учений. Р. Барт называет «мифами» все проявления буржуазной идеологии [Топорков 1997: 412]. Е.И. Кириленко в своей статье, посвященной различию подходов Р. Барта и М. Элиаде к осмыслению мифа, пишет о Барте следующее: «Миф у Барта редуцирован к любой форме знаковых отношений, открывающей возможность двойного (вторичного) истолкования. Расширительное понимание мифического делает возможным отнесение к этой сфере любого символического отношения ... Барт затевает терминологическую игру в поле деструкции смысла мифического: смысл превращается в форму, а форма (на уровне вторичной семиотической системы) в значение» [Кириленко 2007: 67].

Мышление архаического человека, которое нашло свое отражение в мифе, послужило основной темой для исследований французского антрополога Люсьена Леви-Брюля. Автор работы «Первобытное мышление» придерживался концепции «коллективных представлений», которые играют важнейшую роль в жизни первобытного коллектива. Особенности коллективных представлений могут быть обусловлены большим многообразием культур. Для архаического общества большое значение имеют аффективная направленность и коллективные чувства. По мнению Леви-Брюля, законы, которые управляют коллективными представлениями менее развитых народов, абсолютно отличаются от наших логических законов мышления. Эти коллективные представления связаны с эмоциями, чувственными аспектами архаических культур [Леви-Брюль 1937: 413]. Он считал, что «мышление древних людей качественно отличается от мышления современного человека. Первобытный ум – это ум дологический или прелогический: он работает, нарушая или обходя законы формальной логики, он нечувствителен к противоречиям, допускает нарушения закона

исключенного третьего, переворачивает причинно-следственные связи и т.д.» [Там же: 415]. Данному типу мышления присущ принцип мистической сопричастности людей, животных и растений к событиям прошлого, настоящего и будущего. Данные свойства первобытного мышления нашли свое отражение в мифе, в который также «вплетены некоторые универсальные элементы архаического мировоззрения (представления о цикличности времени, неоднородности пространства, о круговороте рождения и смерти)» [Там же].

Мирча Элиаде в своей книге «Аспекты мифа» определяет миф, акцентируя «творческий» фактор мифомышления: «Миф рассказывает, каким образом реальность, благодаря подвигам сверхъестественных существ, достигла своего воплощения и осуществления, будь то всеобъемлющая реальность, космос или только ее фрагмент: остров, растительный мир, человеческое поведение или государственное установление. Это всегда рассказ о некоем «творении», нам сообщается, каким образом что-либо произошло, и в мифе мы стоим у истоков существования этого «чего-то»» [Элиаде 1994: 420].

Элиаде также считает, что «эсхатологический миф явился существенной составной частью роли и миссии основателей и руководителей современных тоталитарных движений, прежде всего, коммунизма и национал-социализма» [Там же: 425]. Так, например, она полагает, что эпоха, в которой начинают проследиваться модернистские настроения и идеи, оказывается периодом более «мифологически» осмысляющим мир. Таким образом, – утверждает Элиаде, – произведения Джеймса Джойса, Кафки и других это главным образом «сведение, редукция «художественной вселенной» к первоначальному состоянию первоначальной материи» [Там же]. Е.И. Кириленко, анализируя осмысления мифа у Элиаде, пишет следующее: «Элиаде обнаруживает мифологические модели в политических идеологиях, системе образования, религиозной жизни, а также в опыте повседневности, массовом сознании, в сфере досуга (чтении, зрелищах) <...> Смысловой

космос Элиаде утверждает идею истины, осмысленности существования, континуальности и целостности культуры, ее ценностных оснований» [Кириленко 2007: 68].

Ф. Кессиди, анализируя сущность античного мифа, проводит параллели между мифом и религией. Следуя традициям отечественной и зарубежной гуманитарной мысли, от А.Ф. Лосева до Леви-Брюля, он говорит о том, что «миф есть особый тип мироощущения, специфически чувственное представление людей о явлениях действительности, возникшее вместе с появлением общества. В мифологии отразились чаяния и мечты людей, запечатлелись их знания о мире и самой жизни» [Там же]. Однако познание и не составляет сущность мифа. Сущность мифа «в объективировании субъективных впечатлений и переживаний, при котором продукты воображения как результат этого объективирования принимаются за подлинные реальности внешнего мира. Миф отождествляет воображаемое с реально существующим, идеальное с материальным, субъективное с объективным, и тем самым он преодолевает действительность в образах фантазии» [Там же]. Таким образом, автор доказывает, что развитие греческой философии есть процесс перехода от мифологического образа к отвлеченному понятию, от мифа к логосу. В учениях греческих философов, по его утверждению, тесно переплетаются наглядный образ и отвлеченное понятие, живое созерцание и абстрактное мышление.

Теория мифа XX века была выдвинута со структуралистских позиций французским этнологом Клодом Леви-Строссом, рассматривающим миф «как сложноорганизованную знаковую систему как особый язык, надстраивающийся над естественным языком» [Леви-Стросс 1970: 162]. Согласно Леви-Строссу, «первобытный человек воспринимал окружающий его мир как комплекс противоположностей, противоречий, требовавших своего познавательного и мировоззренческого разрешения. Причем это было вызвано не простой любознательностью, а насущной потребностью в гармонизации восприятия, в преодолении разрыва между человеком и миром,

между "частями" человека и "частями" мира» [Там же: 163]. Миф и первобытное мышление определяется Леви-Строссом как логический инструмент для устранения бытующих разрывов в понимании бытия. К примеру, существенные противоречия между мужским и женским началами, верхом и низом т.д. в мифе сглаживаются путем некоего прогрессирующего посредничества. В отличие от Леви-Брюля, который считал миф продуктом до-логического, неразвитого, мышления, Леви-Стросс отстаивает мнение о принципиальной равноценности логики мифа и логики современного мышления. Отличие между этими понятиями не в формах или принципах мышления, а в том, что берется за основу логического умозаключения. Такой основой может стать любое свойство предмета, в том числе случайное и незначительное. По словам самого исследователя, «подобные черты мифологического мышления позволяют говорить о его логике как о «логике бриколажа» [Там же: 164].

Всё вышесказанное позволяет нам заключить, что основной особенностью мифа является неразличение между двумя действительностями: расширение действительности физической до действительности метафизической. Миф – не первобытная фантастика, а универсальный образ мировосприятия, предполагающий веру в чудо. Чудо – измышление, в котором ломаются привычная причинно-следственная связь и привычные пространственно-временные отношения. В художественной действительности чудо делается сильным, выразительным образным средством, так как осложняет линейную картину мира. Так, миф есть форма выражения мистического опыта, поэтому он имеет религиозное значение. В религиозном значении миф объективирует духовный опыт. Таким образом, первый класс определений мифа (антропологических, культурологических, философских) связан с его познавательной ролью, с возможностью перейти границу естественного, физического мира в сторону сверхъестественных, надприродных явлений.

Со вторым классом теорий о мифе (т.е. филологическое понимание мифа как текста, как произведения словесности, как повествования) связано современное мифопоэтическое литературоведение, основанное на выявлении взаимосвязей между универсальной категорией мифа и совокупностью художественных средств выражения действительности, отражающих особенности индивидуальной художественной системы автора, художественной системы определённого литературного направления и литературной эпохи. Современное литературоведение большое внимание уделяет изучению мифопоэтического аспекта классических произведений. Мифопоэтика – это один из самых актуальных методов анализа художественного произведения. Как пишут в своей работе Ю.М. Лотман и З.Г. Минц, «мифопоэтика изучает способы художественного освоения и трансформации мифа, мифологических образов и мотивов, рассматривает различные принципы введения архаико-мифологических элементов в текст, их функционирование в творчестве разных художников» [Лотман, Минц 1982: 100].

Художественный мифологизм – один из краеугольных принципов не только романтической, но и модернистской литературы. Рационалистическому, аллегорическому восприятию мифа предшествующей эпохи романтики и модернисты противопоставляли свободную, поэтическую игру художника, живое, не книжное отношение к мифологическому материалу [Там же: 112]. Мифопоэтический метод изучения направлен на обнаружение архетипического сюжета, мифоритуального подтекста произведения. Т. е. мифопоэтика позволяет исследовать текст вглубь, а не вширь, интенсивно, а не экстенсивно, по вертикали, а не по горизонтали. Мифопоэтика изучает способы художественного усвоения и изменения мифа, мифологических типов и мотивов, всевозможные принципы включения архаико-мифологических элементов в текст, их функционирование в творчестве разнообразных мастеров.

По определению А. А. Фаустова, «мифопоэтика представляет собой «условное наименование целой серии подходов к литературным реалиям разного масштаба (от отдельного образа до литературного течения), предполагающих – в том или ином смысле – рассмотрение их под мифологическим углом зрения». Исследователь также подчёркивает, что «зачастую мифопоэтика отождествляется с т.н. мифологической критикой, сложившейся в начале XX в. под воздействием ритуалистического учения Дж. Фрэзера, а затем учения о «коллективном бессознательном» К.Г. Юнга» [Фаустов 2008: 124]. Н. Осипова предлагает следующее определение: «Мифопоэтика – творческая, личностная и житетворческая система художника, основанная на художественно мотивированном обращении к традиционным мифологическим схемам, моделям, сюжетно-образным системам и поэтике мифа и обряда, в том числе и к созданию «неомифологических» текстов» [Осипова 2000: 35].

Внимание современных исследователей к мифопоэтическому уровню художественных произведений проявляется в отражении тенденции, встречавшейся на протяжении XX века, когда исследование мифопоэтики стало одним из важнейших течений литературоведческой науки. Изучение мифопоэтического аспекта предполагает главным образом обнаружение глубинного уровня произведения, переход к его архетипическому пласту, к символическому плану, который обнаруживается в связи композицией, сюжетом, мотивом, образом с мифом, фольклором, Библией и со всем тем, что составляет цельность мировой культуры [Козлов 1999: 212-215].

Внимание гуманитарных наук к мифу обусловлено многими факторами, среди которых самый главный – потребность в самоанализе и поиске первоисточка культуры. Если для историков, философов, творивших в XVIII-XIX веках, миф – это главным образом объект сравнительно-исторических изучений и рассуждений в просветительском духе, то уже в XX веке миф представляет собой некий своеобразный ключ к выявлению тайн человеческого сознания. Миф теперь изучается с самых разнообразных

сторон. Он анализируется как дополнение к первобытному ритуалу, как социальный феномен, как реализация особенного типа мышления, который отличается от мышления современного человека, как некая символическая структура.

Особенность изучения мифа в XX веке состоит в том, что разнообразные подходы и школы зарождались и развивались практически параллельно. В них выделялись различные многочисленные стороны этого сложного объекта, в котором символическая теория мифа соприкасается с аналитической психологией архаического мышления. На этом богатом фоне исключение составляет, пожалуй, только структурализм, который сделал принципиальный прорыв в целостном понимании природы мифа. Характерной чертой литературного процесса XX века было стремление писателей к субъективному поэтическому мифотворчеству.

§ 2. Мифологический модернизм Кафки и Шульца

К категории мифа также обращались в своих произведениях и писатели. С первой половиной XX века связано интенсивное развитие такого художественного метода и направления в европейской литературе и искусстве, как модернизм. Кроме Шульца и Кафки, к числу классиков европейского модерна, эксплицитно или имплицитно обращавшихся к категории мифа, относятся, с одной стороны, Герман Гессе, Джеймс Джойс, Томас Манн и, с другой, Андрей Платонов, различие между которыми, по мнению В. С. Юдова, определяется фундаментальными различиями западноевропейской и русской культур. Если западные писатели, по мнению исследователя, создают произведения «мифологического плана», в котором главную роль играет индивидуальный миф, основанный на идее выделения субъекта из общества и противопоставления ему, то русский писатель пишет произведения «мифического плана», при котором главную роль играет не противопоставление, а схождение противоположностей «я» и мира в понятиях соборности и коллективизма [Юдов 2015: 143], т. е. во втором случае речь идет об исконном, органичном воплощении мифа. Если следовать этой терминологии, то Шульц и Кафка были яркими представителями «мифологического» направления (т. е. они оба воплощали индивидуальное, а не коллективное мифотворчество), они расширили «географическую карту» модернизма и обогатили его многими идейно-художественными смыслами.

Вообще-то идея разграничения мифа и логоса в представлении о мифологии связана с культурой Нового времени от эпохи Просвещения с присущим ей рационализмом. Философы эпохи Просвещения (например, Монтескьё, Дидро, Вольтер и многие другие) выдвинули на первый план идею прогресса и совершенствования знаний и представлений человечества о мире. С этой точки зрения, на смену устаревшим мифическим представлениям о мире приходит более совершенная научно-логическая, рационалистическая

картина мира. В этом смысле мифология в точном этимологическом смысле слова есть не что иное, как «наука о мифе».

Однако, если в XVIII и XIX веке миф (т. е. устаревшее, несовершенное знание) и логос (т. е. усовершенствованное, научное знание) все больше разграничивались, то в XX веке, по обоснованному мнению немецкой исследовательницы А. Янке, стало намечаться уже не расхождение, а сближение этих двух понятий. Миф и логос постепенно начинают истолковываться уже не как антонимы, а как синонимы: «Философским размышлениям о мифе в XX столетии особенно свойственен вопрос о взаимоотношениях между мифом и логосом. В отличие от до сих пор традиционно антитетического понимания мифа и логоса, мифическая мысль во многих теориях модерна и постмодерна ставится равноценно рядом с логическим мышлением» [Janke 2010: 22]. Мы также придерживаемся этого представления о постепенной синонимизации понятий мифа и логоса в XX веке. Более того, мифологизм является одной из фундаментальных идей в двух рассматриваемых нами концепциях мифа писателей-модернистов – Шульца и Кафки.

Одним из важнейших концептуальных понятий стала «мифоцентричность» [Козлов 1999: 133] литературы эпохи модернизма. Но как связана эпоха модернизма с категорией мифа? Казалось бы, модернизм означает, прежде всего, «инновационный» акцент в искусстве, бесповоротный разрыв с традиционализмом, древнейшей основой которого является миф. Например, польский критик Казимеж Выка, следуя этимологии слова «модернизм», предлагает следующее определение данного термина: «Это слово происходит с французского языка, где слово *moderne* значит современный, и появилось оно в конце 19 века, в тот период, когда под ним понимался инновационный подход к миру, группа определенных черт в литературе, живописи, музыке, философии, а также необычные литературные направления. Термин этот подчеркивает современность эпохи, являющейся

абсолютной противоположностью системы взглядов предыдущего поколения» [Wyka 1987: 152].

Сходные толкования модернизма мы обнаруживаем и в отечественном литературоведении. Л.В. Дудова о модернизме пишет следующее: «В период 1910-х–1920-х годов модернизм формируется в художественную систему. В его русло влились возникшие в начале века течения – экспрессионизм, кубизм, футуризм, дадаизм, сюрреализм. В произведениях модернистов – писателей, художников, музыкантов, скульпторов – выражено мировосприятие людей сложной общественно-исторической эпохи, наполненной множеством масштабных событий и перемен – таких, как войны, крушение империй, революции, быстрые темпы технического развития, проникновение в новые сферы научного знания о вселенной, о человеке, особенностях его мироощущения, психологии в условиях антигуманной индустриальной цивилизации» [Дудова 1998: 15].

Иногда модернизм ставил перед собой очень амбициозные задачи, не свойственные реалистическому и натуралистическому искусству. По мнению немецкого теоретика модернизма Г. Харта, «целью модернизма было поднятие человеческого до уровня божественного» [Hart 1971: 69]. Здесь модернизм находил точку пересечения с романтизмом, однако в эпоху модернизма идеология романтизма была помножена на те технические возможности и достижения, которые дал XX век. В этом смысле Г. Бар говорит о «новом духе» [Bahr 1971: 54] модернизма, о ментальном скачке вперед по сравнению с натурализмом: «Натура художника не должна быть больше орудием действительности, точно отражающей его образ, но, наоборот, действительность должна стать материалом в руках художника, который делает возможным выражение его собственной природы в экспрессивно воздействующих символах» [цит по изд.: Wiśniewski 1971: 185].

Польский теоретик и историк польской литературы В. Болецки дает следующее определение термину *модернизм*: «...он рассматривается как последовательность цивилизационных и исторических процессов,

называемых термином *современность*. Сам термин является многозначным. Используется как 1) определение идей (философских, социальных, артистических), а также цивилизационных процессов, продолжающихся многие века, 2) исторических событий определенного столетия, 3) как название универсального отношения человека по отношению к миру. В целом, термин «модернизм» применяется как в широком, так и в узком смысле. В широком смысле термин «модернизм» обозначает группу явлений, динамика которых состоит из противопоставления того, что в культуре является «старым» с тем, что является «новым» или, иначе говоря, того, что «традиционно» с тем, что «современно». В узком смысле «модернизм» обозначает литературные и художественные идеи, которые определяют «суть современности», то есть актуальности, действительности, текущей эпохи. В исследованиях по модернизму существует еще два противоречия: 1) Некоторые исследователи утверждают, что термин «модернизм» используется при попытке назвать различные художественные явления XX века, которые фактически имеют друг с другом мало общего. Поэтому «модернизм» следует понимать узко – лишь как реализацию узко определенных «модернистских идей/идей модернизма, а не широко – как эпоху, в которой все *ex definitione* модернистское. Другие наоборот: «чем больше ограничений, тем – как ни парадоксально, меньше смысла, которым богат модернизм»; 2) Считается, что модернизм был скорее явлением универсальным, чем региональным, родился и развивался прежде всего в западноевропейских странах. Однако в последнее время все чаще подчеркивается, что помимо общих для многих стран идей, модернизм был внутренне разнообразен (хронология, проблемы, контексты) в зависимости от национальных традиций и исторических событий в отдельных странах» [Bolecki 2002:11-14].

В. Болецкий дает в этом определении *модернизм* такие антиномии, как модернизм в широком – модернизм в узком значении, модернизм как фактор движения к универсальному и модернизм как фактор партикулярной (региональной) специфичности. Из этого анализа польским литературоведом

содержания термина «модернизм» мы извлекаем, прежде всего, то, что модернизм может истолковываться как региональное явление. Б. Шульц и Ф. Кафка, живя в одну эпоху и отражая в своем творчестве действительность общеевропейской катастрофы Первой мировой войны, жили в одной и той же части Европы – в мультинациональной и многокультурной Австро-Венгрии, также отразили судьбу этих земель после распада империи. Модернизм на этих землях приобрел, по нашему мнению, сильно специфический характер.

Л.Г. Андреев следующим образом описывает понятие «модернизм»: «Весьма неопределенный термин «модернистский» (т. е. «современный») распространяется на множество разнородных явлений искусства XX в. Тем не менее смысл в этом понятии есть, оно закрепилось за различными формами воплощения абсурдного мира, т. е. мира, покинутого Богом, утрачивающего смысл. Модернизм открывает абсурд как качество реальности. Франц Кафка вырастает в ключевую фигуру именно потому, что все невероятное, все кошмарное в его произведениях правдоподобно и даже жизнеподобно» [Андреев 2004: 23]. Черты этой абсурдности мира, безусловно, передались и Шульцу. Однако, как покажет дальнейший анализ, его художественной картине мира присущи специфические, отличные от творчества Кафки черты. Исходя из этих определений, можно предположить, что модернизм еще больше развил и углубил тенденцию литературы Нового времени, направленную на уход от мифа и традиционализма, однако на деле ситуация не столь однозначна. Действительно, модернизм чаще всего был непримиримым «врагом» традиции. Однако при этой установке на борьбу с традицией модернизм часто искал точку опоры в такой архаической и коллективно-бессознательной праформе представлений о мире как миф.

Тяга к новому, лежащая в основе модернистских экспериментов, сочетается с попятным движением, обращением к праистокам мировой культуры, т.е. к мифу. Об этом убедительно пишет Е.М. Мелетинский, утверждая, что вся история мировой культуры представляет собой два взаимообратимых процесса – волну демифологизации, сказывающуюся,

прежде всего, в таких тенденциях, как Просвещение или позитивизм XIX века, и возвратную волну ремифологизации, связанную, например, с Романтизмом и модернистскими экспериментами. Анализируя разные варианты определения понятия «модернизм», Г. Вишневский справедливо пишет о его противоречивости и релятивизме (то, что является «современным» для одной эпохи, перестает быть таковой в другую): «Современность – это что-то относительное, зависимое от норм и вкусов, господствующих в данную эпоху, и что по определению должно утратить с течением времени свое значение, и даже переродиться в свою противоположность, т. е. в устарелость. В этом смысле термин *modernus* является противоположным термину *antiquus*» [Wiśniewski 1971: 183].

О модернистских экспериментах Е.М. Мелетинский пишет, что они могли иметь форму как обращения к древнейшим мифам античности и христианства (например, «Улисс» Джеймса Джойса и «Иосиф и его братья» Томаса Манна), так и поисков новой мифологии (например: «У Франца Кафки традиционные мифы явным образом не используются (может быть, только имплицитно, например, библейский сюжет Иова), но развёртывается самостоятельное мифотворчество» [Мелетинский 2008: 228]). Нетрудно заметить, что Шульц сочетает обращение к традиционным мифам с собственным опытом мифотворчества.

Е.М. Мелетинский заключает, что «в XX веке на волне ремифологизации, наступившей в силу разочарования в позитивистских ценностях, что особенно становится заметно в литературе модернизма, решительно порывающей с традициями XIX века, происходит отказ от социологизма и историзма и выход за социально-исторические рамки ради выявления вечных начал человеческой жизни и мысли» [Там же: 230].

Многие справочные и научные издания фиксируют двойственность модернизма, заключающуюся, с одной стороны, в «инновационном» векторе, т.е. в стремлении создать некие абсолютно новые художественные ценности, а, с другой стороны, в обратном движении к архаическим временам, т.е. к

мифу, связанном с общеизвестным афоризмом «новое – это хорошо забытое старое». Например, словарь литературных терминов С.П. Белокуровой дает нам следующее определение модернизма – «это литературное направление первой половины XX века, объединяющее в себе множество школ и течений <...> для модернизма характерны антиисторизм мышления (история подменяется некоей моделью мира, в котором ничего не меняется, мифологизацией прошлого, настоящего и будущего)» [Белокурова 2005: 213]. По М.А. Лифшицу, «модернизм есть особая психотехника, посредством которой художник стремится преодолеть последствия омертвления культуры, оставаясь в пределах своей формальной деятельности, замыкаясь в ней. Главный смысл этой деятельности он видит не в изменении окружающего мира во имя общественного идеала, а в изменении способа изображения или способа «видения» мира» [Лифшиц 1980: 480].

В «Новейшем философском словаре» под редакцией А.А. Грицанова содержится следующая характеристика этого термина: «Модернизм стоит у истоков поэтики "открытого произведения", включив зрителя, читателя в процесс творчества, активизировав его восприятие. Для модернизма характерен программный концептуализм, преобладание поэтики над производением. Модернизм – первая художественная культура, столь плотно насыщенная теоретическими сочинениями, ибо "коммуникационный вакуум", образовавшийся в результате отказа от прежних выразительных средств, потребовал вербального пояснения, подключения зрителя к тому конвенциональному языку, которым оперирует данный автор» [Грицанов 1999: 309]. А.И. Кравченко высказывает следующее мнение: «Модернизм (авангардизм) связан с отходом культуры от реализма, с провозглашением независимости искусства от действительности. Выступления художников-модернистов принимали зачастую форму анархического эстетического бунта против установившихся традиций и канонов в искусстве. Авангард обозначал идущих впереди всех, т. е. экспериментирующих с художественным материалом, создающих новые, ни на что не похожие стиль, язык, содержание

в изобразительном искусстве» [Кравченко 2001: 105]. В «Словаре постмодернизма» указывается, что «модернизм - это неклассический тип философствования, радикально дистанцированный от классического интеллектуальным допущением возможности плюрального моделирования миров и – соответственно – идеей онтологического плюрализма. Таким образом, проблема природы "вещи-в-себе" выступает в М. псевдопроблемой, что задает в культуре западного образца вектор последовательного отказа от презумпций метафизики» [Грицанов, Можейко 2001: 411]. В.А. Луков в учебном пособии «История литературы. Зарубежная литература от истоков до наших дней» пишет о том, что в модернизме часть (первозлемент) становится больше, важнее целого, которое обычно замещается мифом. В реализме XX в., напротив, целое (картина действительности) значительнее любой части, которая нередко может замещаться мифом. Модернистам в области поэтики важен микроуровень, поэтому художественный язык, относящийся к этому уровню, пересматривается, в то время как макроуровень (жанр, вид) мало затрагивается» [Луков 2008: 234]. В «Новой философской энциклопедии» под редакцией В.С. Степина, наоборот, говорится, что «модернизм – это попытка вырваться из дробности предметного мира к текучей цельности, поиски подлинного целого в субъективно пережитом вселенском, едином; это движение к единому, меняющему облики, ипостаси, но единосущному во всех из них, для которого музыка и лирика – только метафоры» [Степин 2001: 256].

В рамках модернизма существовало уникальное литературное явление – Франц Кафка. Д.В. Затонский отмечает, что «Кафка не верил в мир, не верил в человека, не верил даже в теоретическую возможность счастья и гармонии <...> Атмосфера романов, новел и притч Кафки – трагическая и туманная, многозначная и символическая – сама манера его письма кошмарно-сновидческая, обезличенная и лирическая одновременно – открывали широкий простор субъективизму оценок» [Затонский 1965: 11], что, несомненно, роднит его с последователями модернизма. Скромный, робкий, тихий и болезненный Кафка видел свое утешение и предназначение лишь в

творчестве, он считал, что скучная служба отвлекает его от литературы. В энциклопедии «Мифы народов мира» сказано о Кафке следующее: «В творчестве писателя наблюдается четкий контраст первобытного мифа и модернистского мифотворчества: смысл первого в приобщении героя к социальной общности и к природному круговороту, содержание второго – «мифология» социального отчуждения» [Лотман, Минц, Мелетинский 1982. Т. II: 130].

Имена Кафки и Шульца уже не раз, при разных обстоятельствах, многие критики и литературоведы ставили рядом. Дискуссии на эту тему имеют уже долгую историю. Между Кафкой и Шульцем не было непосредственных контактов, но Шульц знал и читал произведения Кафки. Г. Газда высказывает даже мнение, что «само соположение этих двух фамилий – это один из самых устойчивых стереотипов в польском литературоведении, и прежде всего, в критике и в читательском мнении» [Gazda 1997: URL: http://www.art.intv.pl/Gazda_G./Wywiady/]. В личной жизни писателей также можно найти некоторые параллели: они оба были влюблены, разрывались между женитьбой и творчеством, в итоге ни один из них так и не заключил брак, избрав для себя одиночество и творческий путь. Как отмечает Д. Апдайк: «Кафка и Шульц – два неприметных человека, родившиеся на задворках когда-то могущественной империи, надкусили одно и то же яблоко мифотворчества, но с разных сторон» [Апдайк 1996: <http://magazines.russ.ru/inostran/1996/8/shulc.html>].

Откуда произошло высказывание, что Шульц – это «второй Кафка»? Многие считают, что тексты Шульца ассоциируются с текстами автора «Замка». Об этом говорил в том числе и Исаак Б. Зингер, который после прочтения произведений Бруно Шульца лаконично заключил: «Пишет, как Кафка» [Беседа с Исааком Зингером о Шульце: http://www.ji-magazine.lviv.ua/anons2012/Rot_Interview_s%20Zingerom_pro_Shulca.html].

Подобным образом высказался современный польский поэт Адам Загаевский: «Метафизическая горячка», которая велит писателю «замахнуться

на тайну бытия уже на первой странице», роднит Шульца со многими писателями Центральной Европы перелома веков, в том числе и с Кафкой» [Загаевский 1996 : <http://magazines.russ.ru/inostran/1996/8/shulc.html>].

Также заслуживают внимания наблюдения Пшемислава Тачика, который о сходстве творческих мотивов в произведениях обоих писателей пишет следующее: «Бруно Шульц и Франц Кафка – авторы, которых принято определенным образом ассоциировать по причине принадлежности к одному литературному поколению, а также более или менее выраженного использования мотива еврейской традиции и идиосинкратической прозы <...> Не трудно заметить, что произведения Шульца и Кафки объединяет своеобразный вид скрытого сходства <...> В рассказах «Тараканы» и «Последнее бегство отца» отец превращается в таракана, к которому семья относится немного лучше, чем к несчастному Грегору Замзе из «Превращения» Кафки <...> Поэтому кажется, что в некоторых областях шульцевской прозы происходила эффектная, хотя и тихая игра кафковских мотивов – перекрученных, перевернутых, но все еще узнаваемых. Что интересно, они не дают возможности прямо сопоставить замыслы обоих авторов, поскольку они расположены разными способами. Например: у Шульца отец, не сын, становится насекомым; в то же время отец у Шульца переживает свои изменения, тогда как Грегор в конце жизни остается лишь мертвой материей» [Tachik: http://www.academia.edu/10233845/Schulz_i_Kafka_wobec_Prawa_Schulz_and_Kafka_before_the_Law_].

В XX веке Франц Кафка и Бруно Шульц стали классическими писателями модернистского направления. Они были не только жителями, но и создателями «Республики мечтаний» («Republika marzeń»), если использовать красивую метафору Шульца, были из еврейских семей, жили в многокультурной и многоязычной Австро-Венгерской империи, впитывали лучшие достижения австрийской культуры и культуры других народов, населявших эту империю. Оба писателя смогли превратить наблюдательность в пророчество, описывая сны и кошмары так точно, словно это были факты из

жизни, оба пролили свет на человеческую натуру и были очевидцами истории, дополняя друг друга. И. Клех справедливо замечает некую «снородность» их творческого метода, подчеркивая для обоих писателей важность «мотива трансформации, превращения, взаимоперетекания книги и мира» [Клех 1998: 175]. Оба жили в провинции (для Франца Кафки, немецкого писателя в чешском городе, Прага была скорее духовной провинцией, неким символом оторванности от немецкоязычной метрополии, а родной город Дрогобыч, относящийся к так называемым довоенным «кресам» Польши (*kresy* по-польски – границы, рубежи) имел «экзистенциальное» значение для биографии Шульца.

Бруно Шульц не просто интересовался творчеством модерниста Кафки, он, как было принято одно время считать, перевел на польский язык его произведение «Процесс». Однако позже выяснилось, что перевод сделала невеста Шульца, Юзефина Шелиньска, а сам Шульц лишь вносил некоторые поправки в текст. Юзефина поставила под переводом имя Шульца, поскольку на тот момент он был уже достаточно известным писателем и перевод «Процесса» только сильнее подогрел бы интерес к его творчеству. Шульц написал послесловие к «Процессу». Оно вышло отдельной статьей и было издано в 1936 году варшавским издательством «Руй» («Rój»). В статье не только представлена рецепция Шульцем важнейшего программного романа Кафки, в нем также отражены программные постулаты мифологизма самого Шульца. Эта шульцевская концепция может быть описана с помощью трёх тезисов¹.

Во-первых, в этой статье Шульц не использует термин *миф*, однако часто выражает сходный смысл с помощью парафрастических оборотов (таких как «религиозный опыт», «совместное наследие мистики всех времен и народов», «божественный порядок»), например: «Это богатое и интенсивное творчество, с самого начала готовое и зрелое, было с первой минуты вдохновенным

¹ Перевод отрывков из текста статьи наш.

отчетом и свидетельством из мира глубокого религиозного опыта» [Schulz 1936: 2], «взор Кафки, зачарованный раз и навсегда внежизненным, религиозным смыслом вещей» [Там же] или «эти познания, проверки и вникания, которым Кафка здесь желает дать слово, не являются исключительно его собственностью, они являются совместным наследием мистики всех времён и народов, которая их всегда выражала в субъективном, случайном языке, в условном языке определенных общин и эзотерических школ» [Там же].

В статье о Кафке Шульц выражает представление о мифе как об особом безальтернативном «порядке» вещей и событий, который необходимо безоговорочно принять на веру – так, как его принимали древние люди. По мнению Шульца, безусловная заслуга Кафки заключается в том, что он сумел открыть средствами поэтики современного произведения особый сакральный «порядок», являющийся загадочным и непостижимым для людей цивилизации XX века: «Взор Кафки <...> погружается с вечно не сытой любознательностью в структуру, организацию, глубинный порядок скрытой действительности, преодолевает границу, где человеческая жизнь встречается с божественным бытием. Он певец и поклонник божественного порядка, певец воистину удивительного рода» [Там же: 3].

Во-вторых, Шульц полагает, что в творчестве Кафки находит место неприятие современным человеком этого непонятого ему «порядка». Если для древнего человека миф был единственно возможным «порядком» вещей, то в произведениях Кафки, в духе модернизма XX века, имеет место дисгармония взаимоотношений мира и человека, абсурд, при котором многие явления окружающей жизни кажутся пугающими и непонятными. Более того, пугающим и непонятным в творчестве Кафки является для себя сам человек. Обо всём этом пишет Шульц: «Возвышенность божественного порядка не может быть, по Кафке, передана иначе, как силой человеческого отрицания. Этот порядок так внечеловечен, что он далеко выходит за все человеческие категории, мерой его возвышенности становится сила неприятия,

сопротивления и страстной критики, с которой человек противопоставляет себя этим инстанциям» [Там же: 4].

Шульц выступает здесь апологетом мифа как сверхличного «божественного порядка», поэтому он считает ошибочным ту страсть героя романа «Процесс» Йозефа К., с которой он критикует закон и обвиняет священника во лжи: «Ошибка Йозефа К. заключается в том, что он настаивает на своей человеческой правде вместо того, чтобы подчиниться без оговорок» [Там же]. Герой романа Кафки Йозеф К. представляется в глазах критика выразителем мифоборческой точки зрения, неприемлемой для Шульца.

В-третьих, Шульц характеризует модернистский метод Кафки как метод «псевдореализма, заслуживающего отдельного исследования», т.е. подчёркивает «имитационный, иллюзорный характер той действительности, которую конструирует Кафка: «Метод Кафки, создание параллельной, двойной замещенной реальности, беспрецедентен. Этого двойного характера своей реальности он достигает при помощи определенного рода псевдореализма, заслуживающего отдельного исследования. Кафка необычайно чётко видит реалистическую поверхность действительности, он знает словно наизусть её жестикуляцию, всю внешнюю технику событий и ситуаций, их сцепление и переплетение, но это для него лишь подвижная кожа без корней, которая он снимает как нежную оболочку и накладывает её на свой трансцендентный мир, трансплантирует её на свою действительность» [Там же]. Этот метод Шульц называет методом фокусника, обнаруживающим «отношение prestidigitатора к своей аппаратуре» [Там же]. Хотя Шульц таким образом высказался о Кафке, чьим творчеством он искренне восхищался, трудно было бы найти лучшее высказывание для творчества самого Шульца. Интересно то, что ту же самую метафору – «метафизический prestidigitатор» – Шульц использует по отношению к своему отцу Иакову Шульцу как главному герою мифологической прозы (см. рассказ «Манекены»).

Неомифологический поворот в художественной литературе XX века связан с тем, что современные понятия и определения значительно отошли от первичных мифов и давних историй, несмотря на то, что все идеи происходят из мифологии. По Шульцу и Кафке, задача писателя сводится к тому, чтобы вернуть современные представления в их исходную точку, к сакральному миропорядку мифа. Но с этой идеей возвращения к мифологической упорядоченности мира сочетается другая, обратно ей противоположная, – мысль о невозможности для современного человека упорядочить окружающую его абсурдную действительность с помощью мифа. У Шульца понятие мифа получает концептуализированное выражение (Шульц теоретически размышляет над мифическими истоками своего творчества, тогда как у Кафки подобного теоретического размышления нет). Речь может идти не просто о возвращении к древним мифам, но и о создании собственных авторских мифов, путем обращения к подсознанию – подсознанию ребенка, сновидениям, фантазии, а также путем контаминации древних коллективных и современных индивидуальных мифов – причудливого переплетения собственного мировидения с древним опытом человечества.

Термин *мифологизация действительности* (по-польски точнее *мифизация*, т.е. *mityzacja rzeczywistości*) подсказал своему читателю сам Бруно Шульц. Этим термином мы описываем, согласно Словарю польского языка, «введение мифологических элементов, преобразование чего-то в миф, в легенду, создание мифов по отношению к чему-то или кому-то» [Ва́нко 2007: 231]. Термин *мифологизация действительности* достаточно полно передает сущность модернистского мифологизма. Это не архаический миф как некая данность, как исходная точка мироощущения древнего человечества. Мифологизация действительности – это поиск и попытка обретения утраченного мифа. Но в процессе «мифологизации» происходит модификация первобытного, древнего мифа: тот миф, который является результатом творчества художников Нового времени, отличается по своему значению и смыслу от того мифа, который был основой представлений людей в давние

эпохи. Мифологизация осуществляется двумя способами: первое – это воспроизведение и контаминация древних мифов, присутствие в модернистском тексте мифологем как неких «инкрустаций», украшений художественной речи (по словам А.С. Козлова, мифологема – это «сознательное заимствование автором мифологических мотивов», которую следует отличать от «архетипов» К.Г. Юнга, понимаемых как «бессознательная репродукция мифа» [Козлов 1999: 213]). Другой способ «мифологизации» – мифотворчество, т.е. создание принципиально новых мифов, в которых, наряду с сознательным, играет роль и бессознательный элемент, например, сновидения, которые могут служить материалом для художественных произведений.

Кафка не пользовался аналогичным Шульцу термином *мифизация* (*мифологизация*) *действительности*, однако в немецком кафковедении существует близкое ему понятие. Например, Х. Готтвальд в монографии «Следы мифа в современной немецкоязычной литературе. Теоретические модели и изучение вопроса», анализируя литературу предмета, приходит к следующему обобщению: «В дискуссии по «мифологии» Кафки последних лет наблюдается движение к одному общему знаменателю. В различных толкованиях классических, а также библейских мифов наблюдается тенденция Кафки... к демифологизации («Entlythologisierung». – *E.P.*), точнее к демифизации («Entmythisierung». – *E.P.*)» [Gottwald 2007: 205]. Среди различных формулировок, определяющих отказ Кафки от традиционного определения мифа, автор цитируемой монографии выделяет: *распад* или даже *самораспад мифа*, *перспективное изменение*, *отчуждение*, *иронический реверс*, *пародия архаико-мифических страхов*, *карнавальное изменение мифических структур*. Ссылаясь на работу Карлхайнца Штирле [Stierle 1971: 455-471], Х. Готтвальд также указывает на *работу Кафки над мифом как над бриколажем* (немецкий аналог *die Bastelei* – «самоделка»), что связано с интерпретацией мифа как бриколажа Леви-Строссом [Леви-Стросс 1994: 126-130].

Таким образом, тенденцией немецкоязычной критики при изучении Кафки является констатация модернистского разрушения мифа (демифологизации), т.е. процесса обратного тому, о котором пишет Шульц в своей работе «Мифологизация действительности». Однако не все литературоведы считают, что Кафка в своём творчестве способствует разрушению мифа. По мнению М. Реффета, «Кафка не является пионером демифологизирующего, или демифологизированного, искусства ... В произведениях «Превращение», «Процесс», «Замок» Кафка творит миф» [Reffet 2003: 200-201]. Исследователь полагает, что Кафка обращается к «глубочайшей природе мифа», что позволяет исследовать его творчество на базе важнейших культурфилософских концепций (например, К. Леви-Стросс), возводившее индивидуальное творчество авторов Нового времени к праструктуре мифа [Там же: 192-193].

Ф. Кафка, как и Б. Шульц, в своих произведениях также обращался к античным и библейским мифам. Обращение к теме античной мифологии прослеживается в его притчах. Это особая разновидность притч, которые мы можем назвать «притчами о мифах». Мифы в них не излагаются, а истолковываются неожиданно для читателя. Все дело тут именно в переименовании традиционных мифов. Кафка будто бы показывает читателю «изнанку» мифа, он дает понять читателю, что традиционные античные и библейские мифы являются на самом деле совсем не тем, чем кажутся, они имеют обратное значение. Литературоведы пишут в связи с этим о приеме инверсии в его притчах. В притче «Посейдон» («Poseidon», 1920) Кафка рассказывает о тяжелых «трудовых» буднях Бога морей и о мыслях, которые его занимают: «Больше всего он сердился — и в этом крылась главная причина его недовольства своей должностью, — когда слышал, каким его себе представляют люди: будто он непрерывно разъезжает со своим трезубцем между морскими валами. А на самом деле он сидит здесь, в глубине мирового океана, и занимается расчетами» [Кафка 2001: 234]. Здесь образ бога морей Посейдона как счетовода вступает в контраст «Молчание сирен» («Das

Schweigen der Sirenen», 1917) — это притча, повествующая о встрече Одиссея с сиренами, о том «что и недостаточные, даже ребяческие средства могут послужить для спасения» [Там же: 256]. В этой притче сиренам не удалось заманить Одиссея в свои сети, скорее наоборот, он их пленил своим взглядом, заставив их молчать. Библейский сюжет о Вавилонской башне получил широкое осмысление в притче Кафки «Городской герб» («Das Stadtwappen», 1920), в которой автор пишет о строительстве Вавилонской башни и о том, что мысль о ее постройке была важнее процесса самой стройки: «<...> самое главное во всем этом предприятии — мысль построить башню, которая достанет до неба. По сравнению с этой мыслью все прочее второстепенно» [Там же: 275]. Е.В. Лескова комментирует вышеуказанную притчу следующим образом: «История «Герб города» демонстрирует заблуждение общечеловеческое, архетип которого был дан в ветхозаветной истории о Вавилонской башне. Как в библейском предании, так и в кафковской притче, причиной несостоятельности строительства башни стала неверность цели, отход от высших моральных ценностей» [Лескова 2015: 107].

В притче «Прометей» («Prometheus», 1918) Кафка пишет о существующих четырех преданиях (в оригинале – «die Sagen») об одном из титанов древнегреческой мифологии. Притча «Прометей» строится по приему обратной градации. Ее смысл заключается в постепенном обесмысливании мифа. Если, согласно первому преданию, Прометей бросает вызов богам, в результате чего боги наказывают его, приковав к скале, то во втором предании герой, сливаясь со скалой, проявляет слабость, пытается спастись от орлов. Третье предание сводится к мотиву забвения, когда герой и его подвиг становятся всеми забыты, даже им самим, а четвертое – к мотиву усталости, который является кульминацией идеи обесмысливания и деконструкции мифа, по Кафке. В этой притче также идет речь о неправильной интерпретации мифа, о путанице, о несхожести мнений относительно самого мифа о Прометее, который передавался из уста в уста, из поколения в поколение. Речь идет также о механизме трансформации мифа, который изначально выражает

некий общепринятый смысл (это миф о силе Прометея, бросающего вызов богам). Постепенно этот смысл сходит на нет, на смену ему приходит некий смысл противоположный (миф, наоборот о слабости Прометея, который, спасаясь от орлов, втискивается в скалу). Однако и первое, и второе толкование мифа перестают быть актуальными, им на смену приходят третье и четвертое предания, которые выражаются ключевыми словами «забыть» («vergessen») и «усталый» («müde»), причем в последнем случае ключевой мотив «усталости» выражен с помощью троекратного рефрена: «Боги устали, устали орлы, устало закрылась рана» [Кафка 2001: 244]; «Die Götter wurden müde, die Adler wurden müde, die Wunde schloß sich müde»). Итоговым смыслом притчи Кафки о прометеевском мифе является категория «необъяснимого» («das Unerklärliche»), синонимичное экзистенциальной категории абсурда. Мораль вышеупомянутой притчи отражена в словах, которыми заканчивается данная притча: «Остались необъяснимые скалы... Предание пытается объяснить необъяснимое. Имея своей основой правду, предание поневоле возвращается к необъяснимому» [Там же: 241].

Е.В. Лескова рассматривает вышеуказанные небольшие тексты Кафки с точки зрения их жанровой специфики притчи, которой свойственна двуплановость: план выражения (аллегореза) – план значения (экзегеза) [Лескова 2015: 111]. Нас же интересует в этих произведениях то, что в них содержится кафковская авторская интерпретация мифа, а миф, как мы уже говорили выше, это целостная, синкретическая категория, в котором план выражения и план значения, т. е. образ и понятие, слиты. Нельзя найти иносказательное объяснение рассказанным Кафкой мифологическим историям о Посейдоне, Прометее, Одиссее и сиренах, о строительстве Вавилонской башни. Объяснение кроется в самих этих историях. Это то, что нужно просто принимать как некую данность.

Х. Готтвальд определяет этот прием возврата к дословности мифа как инверсию. В связи с вышеприведенными притчами он пишет следующее: Хотя прием инверсии «не является новым в полном смысле слова», «в эпоху

модерна он распространится на все области жизни, получит психологизированную трактовку и в модусе эстетического экспериментирования будет возведён в мыслительную фигуру мифокритики и демифологизации» [Gottwald 2007: 207]. Прием инверсии Кафки как тенденция «оборачивать известный материал или мотив преимущественно в негатив», как «кафковская субверсия традиции», связан в интерпретации цитируемого литературоведа с мотивом усталости богов: «То, что прежде неподвластные времени и старению вечно юные боги внезапно постарели и устали, с середины 19 века является излюбленным сюжетом немецкой литературы <...> В адаптации прежде неподвластных времени, нестареющих мифических фигур к современной схеме развития, старения, демифологизация традиции посредством нового чувствования времени подводит к тому, что все сферы жизни воспринимаются ретроспективно» [Там же: 206-207].

Таким образом, с концепцией демифологизации у Кафки связана идея старения мифа, который теряет свою функцию универсального объяснения законов мира. Такая идея вполне соотносима с интерпретацией мифа в духе постмодернизма у М. Элиаде, который пишет следующее: «Высшие существа небесной структуры... постепенно исчезают из культов: они «отдаляются» от человека, уходят в Небо и становятся *dei otiosi* (отсутствующими богами. – *E.P.*). Эти боги ... чувствуют, можно сказать, нечто вроде усталости, как если бы великий промысел Сотворения исчерпал их ресурсы» [Элиаде, 2000, 309-310].

С другой стороны, Кафка находит новый потенциал для мифотворчества, т. е. новых ресурсов для обретения осмысленности бытия. Мифическое начало в творчестве Кафки тесно связано с особой ролью мотивов сновидений в художественном мире Кафки, что неоднократно подчёркивалось литературоведами. В. Беньямин писал, размышляя над романом «Процесс» Кафки: «Из смысловых слоёв высший – теология. Из слоёв переживания самый глубокий – сон» [Беньямин 2000: 212]. Более развёрнуто о том же писал И.И. Гарин: «Видения, сны, тяготы Кафки – художественные иллюстрации

фрейдизма, визуализация глубин внутреннего мира. Его творческий метод – сновидческий реализм, явленная сокровенность подсознания» [Гарин 2002: 615]. Польский писатель Г. Херлинг-Грудзиньский в «Дневнике, писавшемся ночью» от 27 декабря 1990 г. высказывал продуктивную мысль о том, что сны Кафки будто бы «интегрированы» в мир его художественных произведений, поэтому нельзя на материале его произведений пересказать «сюжеты» снов, которые являются важным, если не сказать решающим фактором его творческого процесса: «Нет смысла вылавливать из дневников и писем действительные сны Кафки; сны, в которых он «барахтался» в бессоннице, проникали в его романы и рассказы. Удивительная, великолепная поэзия произведений Кафки ... построена на материале снов на пограничье бытия и знаков, или сигналов, приходящих из неисследованной сферы небытия» [Herling-Grudziński 1989-1991: 197].

Стилевой прием Кафки напоминает давние мифы, в которых давался лишь рассказ о событиях и точка зрения автора не имела значения. «Миф Кафки» каждый имеет право толковать, основываясь на своих жизненных принципах. В мифологической энциклопедии «Мифы народов мира» сказано о Кафке следующее: «В творчестве писателя наблюдается четкий контраст первобытного мифа и модернистского мифотворчества: смысл первого в приобщении героя к социальной общности и к природному круговороту, содержание второго – «мифология» социального отчуждения» [Лотман, Мелетинский 1982, т. II: 60]. У Кафки миф, прежде всего, нетрадиционен, он напрямую не связан ни с фольклором, ни с религией как по форме, так и по содержанию.

Судя по доступным нам материалам (его художественной прозе, дневникам и письмам) для характеристики своего творчества Кафка ни разу не использует термин *миф*. Тезис о «мифотворчестве» или «мифологизации действительности» в творчестве Кафки принадлежит исследователям его творчества. Например, это исследование Е.М. Мелетинского о мифологизме Кафки в книге «Поэтика мифа». В нём делается парадоксальный вывод о том,

что миф Кафки – «это, в сущности, антимиф, т.е. миф наизнанку» [Мелетинский 1995: 321]. Если в архаическом мифе, как считает Е.М. Мелетинский, процесс испытания-инициации имеет, как правило, оптимистическое завершение, то герои романов Кафки «Процесс» и «Замок» не могут выдержать эти испытания, «терпят фиаско». Кроме того, процесс превращения, метаморфозы, описанный в разных мифах как «приобщение героя к социуму, возникновение его культа», в известном рассказе Кафки «Превращение» имеет обратное значение экзистенциального отчуждения и, в конечном итоге, смерти. Исследователь подчёркивает, что не только в творчестве Кафки, но и в творчестве Джойса, а также других писателей-модернистов «обнаруживается в той или иной степени переворачивание мифа, его хотя бы частичное превращение в антимиф» [Там же]. Таким образом, «антимифологизация», а не «мифологизация» действительности трактуется как общая типологическая черта модернистской литературы первой половины XX века.

Если архаический миф, по мнению Е.М. Мелетинского, «обеспечивает «уютное» чувство гармонии с обществом и Космосом» [Там же: 326], то в литературе XX века дисгармония уже является предопределённой, а создание некоей мифологической упорядоченной картины мира кажется невозможным. В сознании древнего человека миф обеспечивал сознание универсального и безальтернативного мирового порядка вещей и событий. В XX веке вера в этот порядок уже практически полностью отсутствует, в связи с чем функции и сама сущность мифа в сознании современного человека претерпевают резкие изменения.

То же самое явление литературы XX века описывается в литературоведении как «миф абсурда». Например, Н. Жгилева пишет о Кафке следующее: «Кафка создаёт свой собственный миф, миф об абсурдности мира, о невозможности вырваться из него. И чем больше мы стараемся победить этот абсурд, тем быстрее погружаемся в глубины лабиринта, который создала сама жизнь, где, в конце концов, натыкаемся на последний тупик» [Жгилева 2007:

4]. Конечно, в этом смысле мы не можем говорить о мифе как о факторе, упорядочивающем отношения человека и окружающего мира.

Е.М. Мелетинский пишет о Кафке следующее: «Именно в силу того, что мифотворческая фантазия Кафки имеет в основном интуитивный характер и не концептирует окружающий мир с помощью традиционных мифологических мотивов и образов, она более точно и адекватно выражает модернистское состояние сознания и состояние современного Кафке окружающего его мира, в частности феномен отчуждения, нивелирование человеческой личности, экзистенциальное одиночество индивида в современном социуме» [Мелетинский 1995: 323].

В дальнейшем наша задача состоит в том, чтобы выявить, насколько тезисы Е.М. Мелетинского об «антимифе» и «антимифологизации действительности» и Х. Готтвальда об «отчуждении мифа» применимы к творческому опыту и мифологическому дискурсу Бруно Шульца. Шульц субъективизирует миф, для него миф – это не те истории, которые уже были, а те, что живут в реальности и переплетаются с ней. Миф для Шульца – это категория не прошлого, а настоящего времени. С другой стороны, категория мифа связана именно с воспоминанием о прошлом. Для писателя мифом является то, что происходило с ним в детстве, все пережитые события, которые физически не повторятся уже никогда. Но всё-таки речь идёт не о воспоминании как таковом, т.е. не о классическом мемуарном жанре, а о попытке художественно-эстетического переживания, возвращения этих событий, об особом фантастическом представлении о них как о том, что происходит сейчас и будет происходить всегда. По верному замечанию М. Реффета, «Кафка пришёл к абсолютной идентификации со своим творчеством, он должен был вернуться к истокам, в которых ещё не было различий между мифом и литературой. Эту смутную сферу он находил в собственном детстве» [Reffet 2001: 193]. Исходя из такого отношения к творчеству Кафки, мы можем заключить, что у него и Шульца больше сходств, чем различий.

В работе «Мифологизация действительности», опубликованной в 1936 году в польском журнале «Студио», № 4, Шульц следует общемировому определению мифа, представляющему собой органическую целостность внешнего образа бытия («действительности») и свода его универсальных законов («смысла»): «Сущностью действительности является смысл. То, что не имеет смысла, для нас недействительно. Всякий фрагмент реальности живет благодаря тому, что участвует в некоем универсальном смысле. В старых космогониях это выражалось сентенцией о том, что вначале было слово. Не названное не существует для нас. Назвать нечто означает включить это нечто в некий универсальный смысл» [Шульц 2000: 180]. Т.е. как Адам давал имена вещей, так и ребенок дает имена знакомым ему реалиям, и таким образом, творит свой мифический смысл. Исследователь творчества Шульца Н. Каменева справедливо пишет: «Шульц был одним из тех художников, которые не просто отразили веяния эпохи, но своим творчеством участвовали в рождении новой гуманитарной стратегии. Характерная для этого времени тенденция к универсальности воплотилась у него в мифологическом методе, а ключевые проблемы времени, пространства, материи стали в центре его прозы» [Каменева 1998: 4]. Уже первый ключевой тезис Шульца о роли смысла в конструировании мифа свидетельствует о том, что, несмотря на принадлежность писателя к модернизму, вряд ли возможно назвать миф Шульца «антимифом», или «мифом абсурда».

Вторым важным тезисом эссе Шульца «Мифологизация действительности» является логоцентрический тезис «смысл мира, понимаемый как целостный универсальный порядок, неразрывно связан со словом, выражается не иначе, как в слове» [Шульц 2000: 180]. С художественной программой Шульца соотносимы слова из Евангелия от Иоанна: «Вначале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Ин. 1: 1). Эта логоцентричность мифа у Шульца сигнализируется не только в начале, но и в конце исследуемого нами эссе: «В повседневной жизни мы воспринимаем слово как тень действительности, как её отражение.

Правильнее было бы противоположное утверждение: действительность является тенью слова. Философия, в сущности, есть филология, глубокое, творческое исследование слова» [Шульц 2000: 185].

Логоцентричность мифа у Шульца говорит о том, что из двух типов концепций мифа, существующих в гуманитарной науке и сформулированных Е.М. Мелетинским как «представление» о мире и «повествование» о мире, Шульцу ближе именно второе представление, позволяющее воспринимать миф, прежде всего, в его словесно-художественном, поэтическом бытовании и неразрывно связанное с тезисом о том, что «не названного не существует». По мнению Шульца, у мифа холистическая природа, так как он соединяет научные представления о мире и его художественно-поэтические способы выражения. При этом особую роль в «мифологизации действительности», по мнению автора, играет именно поэзия: «У поэта слово как бы опоминается, воспоминает свой истинный смысл <...> вновь обретает свою целостность» [Шульц 2000: 186]. Но мифический логоцентрический смысл, по мнению Шульца, шире поэзии, он представляет собой симбиоз научного и поэтического начала. Оба они – два противоположных пути к мифу – соответственно «индуктивный» и «дедуктивный» путь: «Поэзия доходит до смысла мира предвосхищением, дедуктивно, на основе больших и смелых сокращений и приближений. Наука стремится к тому же самому индуктивно, методично, учитывая весь материал исследования. По сути дела, и та, и другая устремлены к одному и тому же» [Шульц 2000: 187].

О вышеуказанном эссе Шульца пишет польский исследователь М. Клосиньски: «Для Шульца слово является гарантией действительности, поскольку оно участвует в символической замене. Когда Шульц пишет, что «В повседневной жизни мы воспринимаем слово как тень действительности», то он имеет в виду именно утрату этой символической связи и понимание слова как системы знаков, которая описывает действительность. Парадокс заключается в том, что в повседневной жизни слово уже не участвует в символической замене – то есть в поэтическом обращении, но участвует в

экономической замене, в которой им управляют правила приобретения и выгоды. Именно поэтому повседневное слово является движущей силой, генератором гипердействительности, поскольку оно не стремится к замыканию мифа, а к его приумножению, оно не реконструирует мифологию, не пытается приносить жертвы, чтобы укрепить символическую связь. Шульц пишет, что «действительность является тенью слова», что напрямую имеет связь с первым предложением его эссе: «Сущностью действительности является смысл» [Kłosiński 2013: 59].

Шульцевская «сказка», его мифотворчество руководствуется собственными законами, правилами «мифологии», создает связанную систему – как научная теория или религиозная система. Этим правилам, действующим во всей шульцевской мифологии, подчиняются все перипетии и метаморфозы «Коричных лавок» и «Санатория под Клепсидрой. Подтверждением этого тезиса являются теоретические рассуждения в эссе под названием «Мифологизация действительности», где миф, по Шульцу, даёт человеку неограниченные возможности познания, «окрыляет» человека, дает побуждение к уменьшению дистанции между познавательной способностью знания и искусства и приводит к утверждению, что поэзия и наука идут к единой цели, но стремятся к ней разными, собственными дорогами.

Возвращение в детство является важным элементом мифологизации действительности в прозе Шульца, как и в творчестве Кафки. В детстве оба писателя видели источник формирования природы человека, который в процессе зрелости потерял возможность возвращения к мифологическим временам. В детском восприятии мира писатель получал возможность повторного открытия мифов. Поэтому также детство было для него идеальным временем, куда он мог возвращаться в своих произведениях. Это, в свою очередь, придавало искусству исключительную и значительную роль – освобождение от рутины и скуки, позволяло наполнить его утраченными смыслами. Существенную роль в создании этого магического мира он приписывал поэзии [Symbolika Księgi 2015: <http://sklepysynamonowe.klp.pl/a->

5897]. Свое творчество Шульц не случайно считал не прозаическим, а поэтическим, так как поэзия, по его словам, «ближе к мифу». О роли поэзии Шульц писал следующее: «Поэзия – короткие замыкания смысла между словами, внезапная регенерация первобытных мифов... Поэзия распознает утраченные смыслы, возвращает словам их место, сочетает их в соответствии с давними значениями <...> всякая поэзия есть мифологизирование, она стремится к воссозданию мифов о мире» [Шульц 2000: 182].

Шульцевская концепция мифологизации действительности была способом понимания мира, в котором все было слишком усложнено и требовало возвращения к прошлому. В прошлом можно было отыскать миф, с которого начинался человеческий род. Этот миф был утрачен в процессе изменения и формирования современной культуры. В своих произведениях писатель старался отыскать связь, соединяющую современность с мифологической «родословной», придавая ей индивидуальный и биографический характер, что проявляется во всем его творчестве.

Циклы рассказов Шульца опираются на фантастические конструкции, в которых проза переплетается с поэзией, создавая различные вариации на тему родительского дома, магазинов, семьи и жителей городка, работы и мира. Писатель создает мир, наполненный красками, звуками и запахами, напоминающий короткий и нереальный сон. Писательское мастерство Шульца основано на связи мифотворческих процессов с отсылкой к античной и библейской мифологиям.

И.Е. Адельгейм отмечает характерное для шульцевской «Санатории под Клепсидрой» явление симультаннизма, при котором события произведения не рассказаны, а пережиты героем дважды в разных ролях: «герой-повествователь по дороге к отцу встречается в купе кондуктора, при возвращении же он сам словно бы перевоплощается в этого кондуктора – в этом призрачном пространстве ничто не очевидно и все возможно» [Адельгейм 2000: 114]. Далее она пишет о том, что «у Шульца в, казалось бы, замкнутом пространстве местечка сосуществуют время скуки, ожидания, сна,

мифа, вечности. Чрезвычайно редкое употребление совершенных форм глагола и, напротив, частое использование слов «бывало», «бывал» создают ощущение повтора, ритуала, цикличности и – их обыденности. События не являются в таком случае звеном повествования» [Там же: 114-115]: «В июле отец уезжал на воды и бросал нас с мамой и старшим братом на произвол белых от зноя, ошеломляющих летних дней», «отец бывал раздражителен и сварлив», «в иные же дни он бывал спокоен» [Шульц: 7, 10]).

Статья Шульца «Мифологизация действительности» демонстрирует отличие этого писателя от Кафки, в связи с теми наблюдениями кафковедов над его творчеством, в которых во главу угла кладётся утверждение об обречённости человека в мире без смысла, об экзистенциальной «блокаде» человека, как, например, в романе Кафки «Процесс». В связи с этим обращает на себя внимания концепция В.Г. Зусмана. Исследователь утверждает, что Кафке свойственна специфическая художественная модель бытия с её следующими основными показателями: «анонимность» и «разыменование» героев, принцип «кластерности» изображения, понимаемый исследователем как художественный эффект мифологического символа Вавилонской башни, в основе которого лежит «представление о «смещении» языков и невозможности коммуникации» [Зусман 1996: 23]. Исследователь пишет также: «Отталкиваясь от Ницше, философы и поэты прошлого века... сформулировали эпохальное представление о кризисе Слова. Эти концепции, во многом определившие атмосферу эпохи, оказали воздействие и на Кафку. В его мире слово почти утратило эту свою способность выступать в качестве «связки», логоса, средства и содержания диалога. Герои Кафки, как правило, лишены полных имён. Нет у них и национальности. Они живут в некоем городе, работают в каком-то банке («Процесс»). Попадая в Деревню, пытаются проникнуть в Замок, куда для них доступа нет («Замок») [Там же: 25].

В такой интерпретации творчества Кафки особенно очевидна противоположность Кафки и Шульца, для которого смысл бытия сопряжён всегда со словом и не названного просто не существует. Однако, по нашему

мнению, было бы неверно утверждать о диаметральной противоположности Шульца и Кафки, поскольку для Кафки не является столь невозможной, как может показаться, идея коммуникации, связи между людьми. В этом аспекте мы частично не согласились бы с концепцией В. Г. Зусмана. В письме Оскару Поллаку от 9 ноября 1903 года Кафка выразил концептуально важную мысль, имеющую очень много общего с мировоззрением Шульца: «Мы покинуты, словно заблудившиеся в лесу дети, когда Ты предстал передо мной и всмотрелся в меня, что узнал Ты о боли, которая во мне существует, и что узнаю я о Твоей. И если я упаду пред Тобой и заплачу и расскажу, чтобы Ты узнал обо мне больше, чем о преисподней, пусть Тебе кто-то рассказал, как в ней раскалено и ужасно. Хотя бы из-за этого мы, люди, обязаны стоять друг перед другом так благоговейно, так задумчиво, так любезно, словно пред входом в преисподнюю» [Кафка 1995: 172].

Мотив «детской покинутости» героя Кафки очень важен и значим и для творчества Шульца, учитывая уже охарактеризованную роль в его творчестве концепции детства. С мотивом детства у Шульца связан мифологический образ Книги (см. одноимённый рассказ «Книга»), которая является источником «трансцендентального» смысла бытия и которая очень тесно связана у Шульца с воспоминаниями детства: «Я называю её просто Книга, и в этой сдержанности и ограниченности есть нечто от беспомощного вздоха, тихой капитуляции перед необъятностью трансцендента» [Шульц 2000: 115]. Первый абзац рассказа «Книга» завершается словами, которые по смыслу практически идентичны выше цитированным словам Кафки из письма О. Поллаку. Здесь говорится об «идеальном читателе», и о том, что существует некоторое духовное родство, взаимопонимание между автором и читателем, способное разрушить оковы отчужденности и непонимания: «Впрочем, читатель, истинный читатель, на которого и рассчитана наша повесть, всё и так поймёт, стоит мне заглянуть ему глубоко в глаза и на самом их дне сверкнуть её блеском. В коротком и энергичном взгляде, в мимолётном пожатии руки он уловит, ухватит, опознает и зажмурит глаза в восхищении

глубинным этим восприятием. Ибо под столом, который разделяет нас, разве все мы не держимся тайком за руки?» [Шульц 2000: 116].

Библиоцентрический мифологизм Шульца обнаруживает не только параллели с творчеством Кафки, но и с культурой XVIII и XIX вв. В частности, можно обнаружить параллели с философским творчеством И. Г. Гамана, о котором В. Х. Гильманов справедливо пишет, что он «предвосхитил многие поиски современной герменевтики» [Гильманов 2003: 13]. Вот цитируемое исследователем исповедальное высказывание И. Г. Гамана о Библии, которое очень близко по духу обожествлению Книги в сознании нарратора Шульца: «И я забыл все книги, я стыдился того, что когда-то сравнивал их с Книгой Бога, что иногда даже какую-нибудь из них предпочитал ей. Я узнавал мои собственные преступления в истории еврейского народа, я читал свою собственную биографию и благодарил Бога за его терпение с этим народом, потому что ничто не давало мне повода для такой надежды, как такой пример» [Там же: 13-14]. Здесь Библия имеет то значение, что вся история Священного Писания, начиная с момента грехопадения Евы и Адама, как бы заново переживается в душе отдельно взятого человека.

На наш взгляд, герменевтический аспект смысла Библии (т. е. центральный методологический статус Библии в объяснении и интерпретации текстов) следует дополнить экзистенциальным контекстом (место человека в мире, переживание трагичности бытия человека). Гамановско-шульцевское прочтение Библии как сакральной части внутреннего опыта было присуще основателю экзистенциализма датчанину Сьёрену Кьеркегору, писавшему: «То, как грех вошел в мир, каждый человек понимает единственно через себя самого» [Кьеркегор 1993: 9]. Это дало основание Л. А. Мальцеву свести вообще весь опыт экзистенциализма, в частности, в его польской модификации, к библейскому мифу о грехопадении, который истолковывается исследователем как некая «мировоззренческая константа»: «...в литературно-философской мысли экзистенциализма это ключевое событие Библии символизирует трагическое состояние человека, его «заброшенность» в

чуждый, враждебный мир и тщетные поиски утраченного рая» [Мальцев 2010: 21].

Однако существует нечто, что отличает библиоцентрический мифологизм Шульца от герменевтического библиоцентризма Гамана и экзистенциального библиоцентризма Кьеркегора. Это, в первую очередь, то, что образцом Книги не выступает канонический текст Библии. Признаком Книги является ее апофатичность (т. е. реально существующие книги могут сказать нарратору только о том, чем не является Книга). Религиозно-мифологическому мировоззрению героя-ребенка присуще, наряду с апофатизмом, еретическое начало (т. е. отрицание канонического, освященного традицией священного текста).

У Бруно Шульца экзистенциальным «вызовом» герою-нарратору, выходящим из детского возраста, стал факт отсутствия, «потери» книги. Т. е. традиционному изречению Ницше о том, что «Бог мертв», данному в книге «Веселая наука» за 1881-1882 гг., соответствует в мифической картине мира Шульца факт потери Книги. С потерей Книги герой-ребенок ощущает свое сиротство, оставленность, дисгармонию, разлучение со смыслом – комплекс всех тех чувств и эмоций, которые присущи человеку в мире абсурда. В реальном мире герой-ребенок разлучен с Богом-Книгой, однако в мире воспоминаний неразрывно с ней связан. Он требует у окружающих (прежде всего, у родителей) вернуть ему Книгу. Как следует из рассказа «Гениальная эпоха», книга является моделью художественного творчества. Изначально это творчество не словесное, а изобразительное. Свои мифические воспоминания о книге герой-ребенок выражает в рисунках, поражающих взрослых людей своей фантастичностью.

Рассказ Шульца «Книга» можно разделить на несколько автономных сюжетов, связанных с Книгой, – изначально Книга является источником детских откровений: «Книга... На заре детства, на раннем рассвете жизни горизонт сиял ее мягким светом» [Шульц 2000: 116]; далее Книга становится духовным наследием Отца: «Иногда отец вставал и уходил от Книги. Тогда я

оставался один на один с нею, и ветер пролетал по ее страницам, и картинки восставали» [Шульц 2000: 117]; «Кодексом» («Kodeks»), «огромной рассыпающейся розой» («ogromną, rozsypującą się różę»): «...в душе у меня по-прежнему светлым огнем горел образ Книги, великого шелестящего Кодекса, растревоженной Библии, по страницам которой пробегал ветер, волнуя ее как огромную рассыпающуюся розу» [Шульц 2000: 119]; Книга – миф («mit» [Schulz 1936: 4]), постулат поиска смысла: «– В сущности, существуют только книжки. Книга – это миф, в который мы верим в молодости, но с годами перестаем воспринимать ее всерьез» [Шульц 2000: 117]; Книга как откровение: «<...> внезапно меня осенила мысль, от удара которой кинуло в жар. Так ведь это же Книга...» [Шульц 2000: 118]; Книга – это «свидетельство» о чуде («świadection osób, na których cud się dokonał») [Schulz 1936: 6]: «<...> с пылающим лицом, я трясущимися пальцами принялся листать ее <...> Страница была заполнена удостоверенными свидетельствами, взволнованными повествованиями людей, с которыми произошло чудо» [Шульц 2000: 118]; Книга – «подлинник» (в оригинальном тексте «Autentyk, święty oryginał», заря («zorza») [Schulz 1936: 6]): «Предчувствие не обмануло меня. То был Подлинник, священный оригинал, хотя и пребывающий в столь глубоком унижении и деградации. И когда в поздние сумерки я со счастливой улыбкой укладывал этот обрывок в самый нижний ящик, накрывая, чтобы скрыть, другими книжками, мне казалось, будто я укладываю спать в комод зарю, которая снова и снова зажигается от себя самой и, пройдя через все пламена и оттенки пурпура, вновь возвращается и не желает кончаться» [Шульц 2000: 118]; Книга-Подлинник – это прототип всех остальных книг: «Чтителы Книги утверждают, что все книжки стремятся к Подлиннику. Все они живут лишь заемной жизнью, которая в момент взлета возвращается к прадавнему своему источнику. Это значит, что книжек убывает, а Подлинник растет» [Шульц 2000: 119]. Здесь последняя фраза «книжек убывает, а подлинник растет» («książek ubywa, a Autentyk rośnie» [Schulz 1936: 7]) свидетельствует о том, что, вопреки видимости, мир не расстается с мифом, а,

наоборот, возвращается к мифу. Эпохой мифа является не только архаическая эпоха детства человечества, но и будущее. С этим связан мессианский элемент в мифологическом мировоззрении Шульца.

Вывод о мифологической роли книги в жизни героя-ребенка прозы Шульца сделал Ежи Фицовский: «В небольшом провинциальном городке скромный учитель рисования самостоятельно вызвался создать новый, собственный мир, он стал создателем библии, в которой предметом культа является таинственная биология вещей, превышающих свою меру, магия творчества. Мифическим, потерянным прообразом этой шульцевской библии является «Подлинник», книга детства, этот известный нам всем бывшим детям чародейский обрывок, являющий собой откровения первых детских текстов, первых самых глубоких эмоций» [Ficowski 1986: 211].

В цикле рассказов «Санаторий под Клепсидрой» Шульц посвятил мотиву Книги самостоятельный рассказ. Книга является мифом, это книга чудесного потерянного детства, переполненного верой в божественность мира, во всеисилие Отца. Но, вместе с тем, как предполагает Йозеф, постулатом, задачей является тем, что должно быть найдено, воссоздано. В это смысле она является источником всех книг и их недостижимым прообразом. Где-то вначале был Подлинник, он был источником всех книг, но Книга-Подлинник распалась, порвалась, потерялась.

Эва Навроцка писала о Книге как о мире в понимании Шульца: «Мир в понимании Шульца – это большая Книга, которая обладает запретной тайной. Ее прочтение требует свежего взгляда, отваги увидеть вещи на пограничье греха и божественности, на границе жизни и смерти. Такой Книгой является мир галицийской провинции времен правления Франца Иосифа, мир периферий, отдаленных от столиц, с сонной, ленивой атмосферой, тишиной и спокойствием улиц, дворов, садов, домов, в тени, закромах и закоулках которых хранится буйная, эластичная, деформированная материя. Там также ютятся отрезки времени, фальшивые месяцы, фальшивые годы, больные и покалеченные как отрезок пространства в образе дикого сада, как уродливые,

человеческие создания – сумасшедшие, кретины, чудаки. Есть в этом мире пятно болезни и извращенной красоты, что-то из запретных книг, двузначного, скрытого удовольствия общения с тайнами природы» [Nawtgoska 1994: 12].

Книга в одноимённом рассказе Шульца пишется с прописной буквы и является основной мифологемой его творчества. Сходство с Кафкой проявляется в романе «Процесс». В начале третьей главы, в ходе разговора Йозефа К. с женой судебного служащего, впервые появляется мотив книги, которая может пролить свет на положение Йозефа К. в судебном процессе: «На столе <...> лежало несколько книг. / – Можно мне взглянуть на эти книжки? – спросил К. не столько из любопытства, сколько для того, чтобы его приход не был совершенно бесполезным. / – Нет, – сказала женщина и снова заперла дверь, – это не разрешается. Книги принадлежат следователю. / – Ах вот оно что, – сказал К. и кивнул головой. – Должно быть, это свод законов, а теперешнее правосудие, очевидно, состоит в том, чтобы осудить человека не только невинного, но и неосведомлённого» [Кафка 2004: 47]. В русском переводе романа Р. Райт-Ковалёвой присутствует стилистическая дифференциация «книги» – «книжки», которая, правда, отсутствует в тексте оригинала (там во всех случаях «Bücher» – «книги». – *E.P.*) В предпоследней девятой главе романа «В соборе» мотив книги играет главную, но скрытую роль, так как священник, для того, чтобы пролить Йозефу К. какой-то свет на его положение дел, приводит введение к некоей неизвестной Йозефу К. книге закона – притчу «Перед судом», т.е. священник приоткрывает Йозефу К. книгу, которую он хотел бы прочитать. Знаменательно то, что у Кафки перед героем романа «Процесс» приоткрывается вступление к Книге, тогда как в рассказе «Книга» из цикла «Санаторий под Клепсидрой» Шульца герою-нарратору удастся отыскать всего лишь несколько десятков чудом сохранившихся последних страниц из таинственной Книги, т. е. в интертекстуальном плане переиначивания кафковского текста у Шульца наблюдается прием инверсии: у Кафки мы узнаем вместе с главным героем

только энигматическое начало книги, у Шульца – только её незначительный конец.

Для главного героя рассказа «Книга», как и для героя романа «Процесс», книга является источником основного жизненного интереса, но не вопросом жизни и смерти, как у кафковского героя Йозефа К. Книгу герой-рассказчик называет «трансцендентом» (см. цитату выше). Краткий философский словарь дает нам следующее определение терминов «трансцендентальный» и «трансцендентный»: «Трансцендентальный и трансцендентный – термины в идеалистической философии Канта. Трансцендентальное – относящееся, по Канту, к априорным, т.е. доопытным, формам познания, а не к объекту, содержанию, материалу познания. Доопытными формами познания Кант называл время, пространство, причинность, необходимость и другие категории и основоположения логики, он считал все то, что выходит за пределы опытного познания. Например, в системе Канта трансцендентными называются «вещи в себе»» [Розенталь 1954: 614]. Таким образом, «книга» в творчестве Шульца лежит «по ту сторону» сознания и восприятия, является «вещью в себе», как и в творчестве Кафки. Есть возможность ознакомиться с ней только на примере небольшого отрывка: в произведении Кафки это введение в книгу, а в произведении Шульца – её последние страницы, случайно спасённые героем-рассказчиком Шульца от уничтожения. Но невозможно «познать» книгу целиком.

У Шульца концептуальное значение имеет терминологическая и стилистическая дифференциация слов *księga* – *książka*. В польском языке эта дифференциация имеет несколько другое значение, чем просто *книга* – *книжка* в русском языке. В русском языке слово *книга* обозначает печатную продукцию, она может быть как большого, так и среднего размера, тогда как *книжка* – это небольшая по объёму и размеру книга, часто специализированная (чековая, сберегательная, медицинская). Польское слово *księga* отличается от слова *książka* тем, что в первом случае она является не просто печатным изданием, а частью литературного произведения (Книга Иова – *Księga Hioba*,

Книга Исаии – *Księga Izajasza*, Книга Псалмов – *Księga Psalmów*, Книга Бытия – *Księga Rodzaju* и другие). Герой Шульца ищет именно то, что называется по-польски *księga*, и здесь отличие между словами *księga* и *książka* определяется тем, что *książka* (т.е. то, что по-русски называется *книга*) носит иманентный характер, т.е. она доступна восприятию читателя. *Księga* (т.е. то, что по-русски, скорее, надо называть *большая книга*) имеет, наоборот, трансцендентальный характер, т.е. является непознаваемой и, по вышецитированным словам Шульца, «необъятной».

Разговор героя рассказа Шульца с отцом передаёт «трансцендентальность» как свойство «книги» с помощью термина *миф*. Слова сына, казалось бы, свидетельствуют об обратном: «Но я был убеждён в обратном, знал, что Книга есть постулат, задание» [Шульц 2000: 117]. Однако, в сущности, они свидетельствуют о той же самой антитезе: *Книга (księga)* – это «миф» и «трансцендент», *книжка (książka)* – это реальная, «эмпирическая», «имманентная» книга. Парадоксально в восприятии Шульца то, что и такая книга книг, как Библия, является в мифотворческом сознании рассказчика, скорее, «книжкой», чем «книгой»: «Эта книжка выдала тебя! Зачем ты даёшь мне этот искажённый апокриф, тысячную копию, неумелую подделку? Куда ты дел Книгу?» [Шульц 2000: 118]. Религиозный словарь даёт следующее определение термину *апокриф*: «Апокриф (греч. «тайный», «секретный») – произведение позднеиудейской и раннехристианской литературы, не вошедшие в библейский канон. Это понятие первоначально относилось к произведениям гностицизма, стремившегося сохранить свое учение в тайне» [Религии мира. Религиозный словарь 2009-2013: URL: <http://relig.info/apokrif>]. Согласно иудейской и христианской традиции, Библия – это канонический свод священных книг, которые были отделены от недостоверных, неподлинных описаний событий священной истории, названных апокрифами. Мы видим, что у Шульца происходит инверсия традиционного представления: сама Библия называется героем-ребенком

апокрифом, а, таким образом, канонический текст Книги оказывается скрыт от героя, автора и читателя.

Мифологема книги у Шульца и Кафки связана с феноменом фрагментарности. Е.В. Лескова в этой связи отмечает следующее: «Произведения Кафки обладают статусом и свойствами самостоятельного законченного произведения, однако завершённость этих произведений является диалектически своеобразной – это завершённость в незавершённости, терминологически закреплённая в науке как фрагментарность. Сюжеты его произведений взаимодополняемы, что позволяет говорить о каждом отдельно взятом тексте как о фрагменте всей художественной философии автора» [Лескова 2015: 123].

Понятие фрагментарности не было чуждо и Шульцу. Шульц в своем эссе «Мифологизация действительности» выражает следующее мнение: «Оперируя обиходным словом, мы забываем, что все это фрагменты давних и вечных историй, что, подобно варварам, мы строим наши дома из обломков скульптур и изваяний богов. Среди наших идей нет ни единой крохотной частички, которая не происходила бы от мифологии — не была бы преобразованной, искалеченной, преосуществленной мифологией. Первейшая функция духа – рассказывать сказки, творить «истории». Движущей силой людской науки является убежденность, что в конце своих исследований она найдет окончательный смысл мира. И она ищет его на своих искусственных построениях и лесах. Но элементы, которые она использует для строительства, однажды уже были использованы, они происходят из позабытых и расколотых «историй»» [Шульц 2000: 171].

Концепция «мифологизации действительности», реализованная в художественной практике Шульца (в циклах рассказов «Коричные лавки» и «Санаторий под Клепсидрой») и Кафки, продуктивно рассматривается в соотнесении с юнговской теорией архетипов как форм «коллективного бессознательного». По К.Г. Юнгу, существует параллелизм собирательной коллективной фантазии древнего человека и бессознательной душевной

жизни отдельно взятого человека («<...> бессознательное современного человека отливает свои символы все в те же формы, что и давно минувшие эпохи») [Юнг 1994: 105]. Причём этот параллелизм наиболее полно проявляется в детском возрасте («Приступы к мифотворчеству у дитяти, признание за фантазиями реального бытия, перекликанье этих фантазий отчасти с историческими моментами – все это нетрудно открыть у детей» [Там же: 107]).

Одним из ключевых тезисов книги Юнга «Либи́до, его метаморфозы и символы» является разграничение и противопоставление «определённо-направленного», «словесного» мышления, в которой большую роль играют воля и интеллектуальное усилие, и «мечтания, или фантазирование», когда человеческое сознание раскрепощается и даже теряет контроль над собой. Этот последний тип мышления, по словам Юнга, «отворачивается от действительности, высвобождает субъективные желания и оказывается совершенно непродуктивным, когда дело идёт о приспособлении» [Там же: 105]. Юнг приводит следующие примеры этого «непродуктивного» фантазирования, лежащего в основу личной мифологии: «Из нашего собственного опыта мы знаем это состояние духа: это – детство; для ребенка месяц – мужчина, или лицо, или пастух звезд; по небу проходят облака как барашки; куклы пьют, едят, спят; младенцу Христу кладут записочку на окно; аисту кричат вслед, чтобы он принес братца или сестрицу; корова – жена лошади, а собака – муж кошки. Известно также, что низшие расы, например негры, считают локомотив за зверя, а ящик от стола называют ребенком стола» [Там же: 106]. Разграничивая «определённо-направленный» тип мышления и «фантазирование», Юнг ссылается на своего предшественника Фрейда, разграничивавшего «прогрессию» и «регрессию» как разнонаправленные тенденции мышления человека, и, выдвигая тезис о «параллелизме между фантастически-мифологическим мышлением в древности и подобным ему мышлением детей, между мышлением низкостоящих человеческих рас и мышлением во сне» [Там же], подчёркивая, что сновидения играют особую

роль в раскрытии этого регрессивного «я», приводит важную цитату Ницше: «Во сне и в сновидении мы проделываем весь урок прежнего человечества» [Там же: 105].

Итак, параллелизм «миф – детство – сновидение» играет ключевую роль в теории Юнга. На сходном теоретическом фундаменте основывается и художественное мифотворчество Кафки и Шульца, но с той, однако, спецификой, что Кафка в своем мифологизировании придавал особое значение экзистенциальной концепции абсурдности индивидуального человеческого бытия, а Шульц считал мифологическое фантазирование интегральной формой мышления и видел в нём ведущую роль в постижении целостного смысла мира. У Кафки отсутствие смысла и абсурдность бытия сопряжены с сознанием необходимости его обретения в сотрудничестве с другими людьми. Отсюда особое значение поиска истины в процессе коммуникации между людьми. И это объединяет Шульца и Кафку.

Выводы

1. Понятие мифа многогранно, оно сосредоточивает разные аспекты человеческого бытия и сознания. Миф одновременно конкретен, т. е. он доступен нашему образному восприятию и вместе с тем он универсален, т. е. демонстрирует всеобщие законы нашего бытия. Как архаическое явление, он наиндивидуален, он отражает коллективные представления о мире и о жизни, но трактовка мифов в художественной культуре XX века, прежде всего в культуре модернизма, акцентировавшего субъективистский взгляд на природу вещей, является сугубо индивидуальной. Это многозначное понятие находится на стыке разных гуманитарных дисциплин, к нему обращаются и философы, и культурологи, и историки литературы.

2. В творчестве писателей-модернистов Кафки и Шульца категория мифа находит концептуализированное выражение. Если у Кафки концепция мифа была интуитивной, то у Шульца она получила теоретическое выражение в виде статьи «Мифологизация действительности».

3. Шульц был не просто автором «переложений» художественного мифа Кафки на польский язык, он был художником-мифотворцем, самобытность которого позволяет выявить его творческий диалог с Кафкой: Кафка пишет об одиночестве и отреченности человека в мире без смысла, тогда как смысл бытия у Шульца сопряжён всегда со словом и не названного просто не существует.

4. Модернистская «мифологизация действительности» была для Кафки и Шульца новым подходом к традиционному мифическому мышлению и попыткой создания совершенно новой субъективизированной мифологии, связанной у Кафки и Шульца с их собственным жизненным опытом, в частности, с таким «мифогенным» периодом жизни человека, как детство.

5. Основной мифологемой творчества Шульца и Кафки, имеющей значение для теории мифа обоих писателей, является мотив книги, связанный с библейской мифологемой слова. Книга и Слово рассматриваются в

творчестве Шульца источником и сверхзадачей творчества, в то время как у Кафки те же концепты имеют экзистенциальное значение жизни и смерти. У Шульца и Кафки мифологический смысл книги и слова нацелен на коммуникацию между людьми, на их взаимопонимание и нахождение общего языка. Библиоцентризм является стержнем мифологической парадигмы Кафки и Шульца, но у Кафки он выражен имплицитно, а у Шульца – эксплицитно.

ГЛАВА 2. МИФОБИОГРАФИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ

Б. ШУЛЬЦА И Ф. КАФКИ

§ 1. Мифообраз отца в творчестве Шульца и Кафки

В литературоведении традиционно большое внимание уделяется автобиографическому измерению художественной прозы [см., например: Бахтин 2000, Гинзбург 1997, Лежён 2000, Czermińska 2001]. Прежде всего, различается художественный тип автобиографии и автобиография как сугубо документальный, т.е. нехудожественный жанр, причём только во втором случае является обязательной строго линейная, хронологическая последовательность излагаемых событий жизни. В словаре «Поэтика» выделяется три ключевых признака художественной биографии. Во-первых, «несмотря на то, что автобиографическая проза является рассказом о себе, субъект рассказа и его герой в составе произведения как целого не совпадают. Герой автобиографической прозы обладает своим собственным кругозором и точкой зрения на окружающий его мир («внутренний» мир произведения), тогда как автор видит этот мир в его целостности» [Сорникова 2008: 10]. Во-вторых, «сюжет ограничен событиями, так или иначе касающимися лично героя произведения (и/или круга его близких – родственников, друзей, знакомых) и как раз в той мере, в которой они входят в его жизнь» [Там же]. В-третьих, «способ рассказывания в А. п. – это, как правило, ретроспекция, тогда как сюжет строится в противоположной перспективе: от начала к концу жизни (или от события, замещающего рождение по степени своей значимости в судьбе героя, до события, актуализирующего подведение неких, пусть и предварительных итогов)» [Там же].

Литературоведы различают также *автобиографическую прозу* и *автобиографизм*. Понятый как «связь с реально существующим автором произведения: его биографией, психологией, мировоззрением» [Ковалева 2013: 224], *автобиографизм* может проявлять себя в рамках собственно автобиографического произведения или произведения иного жанра. В

последнем случае «термин *автобиографизм*, генетически происходя от автобиографии, приобретает более широкое толкование и становится полисемантичным» [Там же]. Наиболее характерна здесь точка зрения хорватского исследователя М. Медарич: «Автобиографизм – стилистически маркированный литературный прием, представляющий собой эхо жанра автобиографии; он проявляется в текстах, которые сами по себе не являются автобиографией, не писались и не воспринимались как автобиографии» [Медарич 1998: 5]. Собственно автобиографическому произведению присуще воспроизведение всей жизни автора или его отдельных периодов с достаточной степенью полноты и обстоятельности. Если же это вымышленная проза, то её с полным правом нельзя назвать автобиографической, хотя в ней могут присутствовать отдельные реальные события, а герой может быть наделён автобиографическими чертами. По мнению А.Н. Горбуновой, эти признаки сводятся к следующему: «проекция психологии, душевных качеств, иногда и личностных особенностей автора на образы-характеры героев произведения; сюжетно-событийная связь между биографией авторского «я» и его героев (героя); наличие основных мотивов, ситуаций, имеющих повторяющийся (лейтмотивный) характер и также обнаруживающих прямую или символическую связь с личностью (жизнью) автора» [Горбунова 2014: 16].

На наш взгляд, разграничение понятий *автобиографизм* и *автобиографическая проза* является продуктивным при сопоставлении прозы Кафки и Шульца. В большинстве произведений Кафки имеет место автобиографизм, но мы не можем считать их автобиографическими произведениями в полном смысле слова, так как в них герой и сюжет являются вымышленными. Немецкий исследователь М. Вальсер считает, что биография Кафки вообще мало что дает при исследовании его творчества, т. к. сам Кафка стремился убежать от окружающей действительности в мир художественных образов. Но такой акт «сепарации» творчества от жизни не означает нарушения обратной связи, поскольку творчество («фантазиология») Кафки начинает оказывать активное влияние на его жизнь («В случае Кафки жизнь

следует объяснять творчеством, тогда как творчество может обойтись без объяснения биографической действительностью» [Walser 1972: 13]). В случае Шульца этот отрыв творчества от биографии выглядит не столь однозначно. У Шульца оба рассматриваемых его произведения «Коричные лавки» и «Санаторий под Клепсидрой» являются автобиографическими. Не случайно сам Шульц называет свои произведения «автобиографическими повестями» [Шульц 2000: 172].

На характер автобиографической наррации накладывают отпечаток культурно-исторические особенности того времени, когда создается автобиография. Говоря о явлении (авто)биографизма, о жанре психологического романа в эпоху межвоенного двадцатилетия польской литературы, И. Е. Адельгейм резонно утверждает, что для эпох, подобных межвоенному двадцатилетию, характерно нарушение соотношений между нормой и индивидуальным опытом личности: «Когда же представления о нормах и ценностях жизни не только поколеблены, но на глазах разрушаются и обесцениваются, а структура общества и его идеология... должны формироваться заново, формы адаптации и персонализации личности... принимают непредсказуемый характер, поскольку инерция устоявшегося и привычного порядка, норм поведения, моральных запретов и разрешений, перестает действовать» [Адельгейм 2000: С. 34]. От себя добавим, что условия этих «поколебленных» представлений об автобиографической «норме» создают возможности для разных экспериментов в области автобиографии, для контаминации между биографическим жанром и другими (небиографическими) формами повествования. Одна из таких возможностей модернистского эксперимента – контаминация автобиографии и мифа.

Введенный нами термин *мифобюогрaфизм* указывает на соотношение автобиографизма и мифологизма в творчестве обоих писателей. Более того, в произведениях и Шульца и Кафки автобиографизм и мифологизм не просто присутствуют, но и находятся в синтезе, представляют собой единое целое.

В творчестве Кафки и Шульца сквозь призму категории мифа показаны детство, юность писателей, их взаимоотношения внутри семьи с родителями и с другими родственниками, воспроизведена домашняя атмосфера. Основную роль при таком мифотворческом подходе к теме дома и семьи у Шульца и Кафки играет образ отца, который находится в центре обеих художественно-мифологических картин мира. В обоих случаях отец «заполняет» собой всё в сознании сына-персонажа, но с диаметрально противоположным результатом. В произведениях Кафки отец изображён как мифологический «противник» сына: он вытесняет сына из «своего» мира, вынуждает к бегству. Отец в произведениях Шульца показан гораздо более доброжелательно настроенным к своему сыну, но, тем не менее, слабым человеком: он не способен противостоять враждебному ему миру и, в конце концов, вынужден сам спасаться из него бегством. Эти противоположные образы отцов создавались Кафкой и Шульцем на автобиографическом материале.

Тема силы и слабости отцов в произведениях Шульца и Кафки имеет свою проекцию в культурно-исторической ситуации первой половины XX века. Например, О.А. Дронова, анализируя романы «новой деловитости» в немецкой литературе межвоенного двадцатилетия, подмечает следующую особенность эволюций отношений между отцом и сыном в произведениях этого периода: «В произведениях начала XX отец олицетворяет власть, против которой восстает сын», тогда как для литературы межвоенного периода «характерен образ слабого, сломленного отца, не способного служить символом устойчивости миропорядка... Одной из тенденций при изображении поколений в этот период становится сближение «отцов» и «сыновей», предстающих в равной мере жертвами своего времени» [Дронова 2018: 29]. Из этого мы можем заключить, что образ авторитарного, властного отца в творчестве Кафки ближе модели семейных отношений литературы начала XX века (так, в рассказе «Приговор» отец, как больной человек, физически зависим от сына, но он сохраняет свою властность, и его «приговор» является безапелляционным). Творчество Шульца в том же отношении коррелирует с

кризисной литературой межвоенного двадцатилетия, когда менее авторитетный отец может быть сопоставлен с «детронизированным монархом». Он может быть хорошим человеком и пользоваться любовью сына, но от его былой власти уже не остается буквально ничего. Психологический портрет отцов писателей неоднократно был объектом детальной реконструкции кафковедов и шульцеведов. Вот что Е. Фицовский пишет о Шульце: «Бруно не знал отца молодым, каким его еще смутно мог помнить его старший брат Изидор, которого прозвали Лулу, и старшая сестра Ханя. Самые ранние образы отца, сохранившиеся в памяти, являлись ему в виде сгорбленной фигуры, исхудалой, с седой бородой, белеющей в глубине мрачной лавки. Таким Бруно его позднее будет изображать в своих рисунках и рассказах, наделяя его атрибутами мага, сделав его основным героем своей мифологии» [Ficowski 1992: 34]. В свою очередь, М. Брод замечает: «Конфликты с отцом приняли участие во всех ключевых моментах жизни Франца: его образование, его выбор карьеры и отношения со своими родственниками и женщинами. Несмотря на двойственное отношение к отцу, Кафка понимал его больше, чем отец Кафку. Таким образом, он в значительной степени мирился с позицией отца, его упреками, его неодобрением и запретами, хотя и с трудом» [Брод 2000: 22]. Другая интерпретация взаимоотношений Кафки с отцом, и вообще с родителями, содержится в монографии П.-А. Альта с примечательным названием «Франц Кафка: вечный сын» («Franz Kafka: der ewige Sohn»), в котором утверждается, что краеугольным камнем самосознания Кафки была идея родительской власти и ее амбивалентность: «Для Кафки эта переоценка была элементом создания идентичности, на чём он упорно настаивал... Воображаемое возвышение родительской власти принадлежало с созревания к устойчивым элементам его психического опыта... Роль вечного сына создала, как он сам предчувствовал, сенсориум Кафки для тонкого ощущения власти и безвластия, перманентное взаимодействие которые проходит сквозь его тексты» [Alt 2005: 563]. Такая отношений сына с отцом в контексте идеи «власти и

безвластия» в творчестве Кафки оказывается мало применима к биографической и творческой ситуации Шульца. Примечательна сопоставительная точка зрения Э. Курылюк: «Если отец Кафки был домашним тираном, питающим презрение к культуре, духовным ценностям и литературному творчеству сына, то отец Шульца был скромным владельцем мануфактурной лавки, симпатичным эксцентриком, но которому не везло ни в счастье, ни в здоровье» [Kuryluk 2005: <http://brunoschulz.eu/blog/archiwa/1218>].

На наш взгляд, тезис о том, что отец Шульца Якуб и отец Кафки Германн как в жизни, так и в её художественном отображении, являются антиподами, самоочевиден и не нуждается в доказательствах. Однако в исследовательском плане тема художественного воплощения образа отца не является окончательно решённой. Одним из вариантов её раскрытия являются трактовки творчества обоих писателей в духе психоанализа Фрейда. Например, статья Младена Долара под названием «Самый рискованный момент. Кафка и Фрейд» [Долар 2012] посвящена теме сна и пробуждений, грани между сном и бодрствованием, реальности и бессознательного в произведениях Ф. Кафки. Здесь затрагивается, в том числе, один из самых ярких кафковских снов: отец покойного сына увидел его во сне живым, и тот упрекает отца за то, что он не спас его, пока сын горел. Проснувшись, отец увидел, что рука и одежда покойного сына уже обгорели от упавшей зажженной свечи. Реальность вторглась в сон отца, в результате чего отец проснулся. По Фрейду, сон защищает спящего от вторжения реальности. В данном случае отец просыпается не от внешнего воздействия, а оттого, что происходило в самом сне, то есть от обращения мертвого ребенка к отцу. В статье польского исследователя Павла Дыбеля «Бруно Шульц и психоанализ» [Dybel 2005: 204 – 218] рассматривается творчество Б. Шульца с точки зрения психоанализа Фрейда, в котором речь также уделяется теме отца. Но, в отличие от исследования М. Долара, большее внимание уделяется не биографии писателя, а его произведениям. Автор пишет о том, что в самом начале «Коричневых

лавок» ребенок-нарратор подчеркивает тот факт, что отец уезжает в санаторий и оставляет сына на попечении матери и брата: «В июле отец уезжал на воды и бросал нас с мамой и старшим братом на произвол белых от зноя, ошеломляющих летних дней» [Шульц 2000: 4]. По Фрейду, мотив отца, который уходит и оставляет сына с матерью, порождает Эдипов комплекс. Однако в данном фрагменте этот комплекс выступает наизнанку, поскольку здесь не сын чувствует себя виноватым по отношению к отцу, а, наоборот, отец виноват перед сыном, иначе говоря, сын считает его виновным по отношению к самому себе и матери [см. об этом: Долар 2012, Dybel 2005]. В XX веке именно под влиянием идей Фрейда проблема отца начинает трактоваться как одна из главных экзистенциальных, культурологических, исторических проблем человечества. В психоанализе Фрейда особую роль играет тот переломный момент в формировании ребёнка, когда «эдипов комплекс» преодолевается формирующимся «супер-эго», содержанием которого Фрейд считает отождествление ребёнка с отцом. Так, в очерке «Достоевский и отцеубийство» Фрейд пишет: «Новым является то, что в конце концов отождествление с отцом завоевывает в нашем "Я" постоянное место. Это отождествление воспринимается нашим "Я", но представляет собой в нем особую инстанцию, противостоящую остальному содержанию нашего "Я". Мы называем тогда эту инстанцию нашим "Сверх-Я" и приписываем ей, наследнице родительского влияния, наиважнейшие функции» [Фрейд 1995: 121]. Далее Фрейд указывает, что гармония или дисгармония между отцовским и сыновним началами связана с соотношением «я» и «супер-я» в структуре личности ребёнка. Например, «если отец был суров, насильственен, жесток», то «в нашем «я» возникает большая потребность в наказании» [Там же: 122]. Далее Фрейд проводит связь между проблемами вины и самоубийства: «Ранний симптом "припадков смерти" можно рассматривать как отождествление своего "Я" с отцом, допущенное в качестве наказания со стороны "Сверх-Я". Ты захотел убить отца, дабы стать отцом самому. Теперь ты – отец, но отец мертвый; обычный механизм истерических симптомов. И к

тому же: теперь тебя убивает отец» [Там же: 124]. Механизм этой дисгармонической связи сына с отцом, определяемый понятиями «вина», «отцеубийство» и «самоубийство», Фрейд раскрывает на примере творчества Достоевского. Но, согласно нашему представлению, произведения Кафки являются историко-литературным материалом, более пригодным для иллюстрации фрейдистских теорий, чем творчество Достоевского.

Как сам Фрейд, так и исследователи и интерпретаторы его теорий, указывают на то, что в основе принципа «отождествление ребёнка с отцом» лежит отождествление фигуры отца с божественной инстанцией, что придаёт фигуре отца мифический статус. Именно этот религиозно-мифологический аспект особенно заметен в прозе Шульца. П. Рикер в «Конфликте интерпретаций» пишет следующее: «Библейская вера представляет Бога, Бога пророков и Бога христианской Троицы, в качестве отца. Образ отца, изжитый в качестве идола, может быть восстановлен в качестве символа» [Рикер 2003: 563]. Однако у Фрейда более значительную роль играет не обратим религиозно-мифологический, а на экзистенциальный аспект «отождествления с отцом»: «Все лица мужского пола используют один метод решения основной дилеммы Эдипова комплекса: отождествление с отцом. <...> Он (сын. – *E.P.*) отождествляет себя с отцом. Вследствие этого он удовлетворяет как свои нежные, так и враждебные желания по отношению к отцу. Он не только выражает любовь к отцу и восхищение им, но также устраняет отца путём включения его в себя, как если бы он совершил акт каннибализма. С этого времени он сам становится великим обожаемым отцом» [Фрейд 1999: 51]. В самом деле, в прозе Шульца полностью отсутствует мотив вражды с отцом, зато есть полное отождествление, можно даже сказать «слияние» отца с сыном. В конце концов, отец умирает, исчезает, но вместе с тем он по-прежнему в своём ребёнке. Сын в прозе Шульца в духовном, интеллектуальном и психологическом смысле оказывается «вторым я» отца.

Изучение образа отца в свете фрейдистских идей «эдипова комплекса» является наиболее продуктивным при обращении к феномену мифа, в связи с

чем особую методологическую значимость имеет теория К.Г. Юнга о влиянии родителей на подсознание ребенка. Для сознания ребенка, – полагает Юнг, – особое значение имеют первообразы родителей (отца и матери), смысл которых проясняется в культурологических параллелях с мифологическим опытом древнего человечества (об этом К.Г. Юнг подробно пишет в книге «Либи́до, его метаморфозы и символы»). По мнению Юнга, в соответствии с мифологическим опытом человечества, имаго родителей часто связаны с образами животных, например, изображение отца в виде волка или быка. Зооморфные образы отца в архаических культурах находят множественное выражение в прозе Шульц а, в то время когда образ отца в творчестве Кафки гораздо менее многогранен и, в сущности, сводится к одной функции: быть антагонистом сына.

В прозе Кафки отец не является главным героем, хотя Кафка так же, как и Шульц, с весьма сложными чувствами относился к роли, которую отец играл в литературной биографии. Семнадцатилетний начинающий поэт Густав Яноух записал высказывание Кафки: «Бунт сына против отца является извечной темой литературы и старейшей проблемой мира» [Janouch 1993: 98].

Отношения отец – сын в биографии Кафки, перенесённые в плоскость художественного творчества, определяются с сыновней стороны экзистенциальным комплексом страха, а с отцовской – авторитарным подавлением прав сына на свободу и самостоятельность. Об этом свидетельствуют, например, следующие высказывания Франца Кафки: «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», «Ты приобретал в моих глазах ту загадочность, какой обладают все тираны, чье право основано на их личности, а не на разуме» [Кафка 2004: 342]. Приведенное выше признание, адресованное напрямую отцу писателя Германну Кафке, это отрывок из «Письма отцу» (1919), литературного произведения, предназначенного

конкретному адресату. Это в своем роде документ, демонстрирующий борьбу художника с отцом. Валерий Молот в своей работе писал: ««Письмо Отцу» – это уникальное художественное произведение, редчайший сплав допустимого вымысла и документальной манеры изложения. И это не только безжалостный приговор тирану-отцу, подписанный именем собственного сына, это еще и болезненный стон самого сына, жертвы по имени Франц Кафка» [Молот 2013: 111]. И.С. Кон в своей статье «Гендер и маскулинность, сыновья и отца» отмечает следующее: «Институт отцовства – типичное звено вертикали власти, но в современном мире эта модель плохо работает. <...> Известно множество случаев, когда мальчик, лишенный отца, «сочинял» его и заставлял своих приятелей завидовать этому героическому образу. Но не меньше примеров того, как гипертрофированно-жесткое властное отцовское начало подавляет и отравляет существование мальчика. Никто не описал этого ярче, чем Франц Кафка в своем знаменитом «Письме отцу»» [Кон 2012: 64]. Абсолютная непохожесть сына на отца, их несоизмеримость стала трагедией – сначала детской и внутрисемейной, а потом просто превратилась в глобальную. Нам вообще неизвестно, знал ли адресат о написанном ему письме. Кафка в своем письме использует по отношению к отцу метафору «самодержца» («Selbstherrscher»), который в семье играет роль непогрешимого человека, считающим себя вправе делать замечания своим детям, а свои суждения – единственно верными. Данная метафора определенно роднит Германа Кафку с героем рассказа Шульца «Весна» Францем Иосифом I: «Многое говорит за то, что Франц Иосиф I, по сути дела, был могущественным и унылым демиургом <...> Этот черствый, отупелый старец, по сути своей не обладавший никакой привлекательностью, сумел перетянуть на свою сторону большую часть творения» [Шульц 2000: 135].

Кафка боялся своего отца, письмо – единственная возможность высказаться сыну в отношении отца-тирана. Даже когда он писал это письмо, – страх перед отцом все равно не покидал Кафку. По словам Кафки, отец считает его неблагодарным, упрекает сына в холодности и отчужденности,

тогда как отец делал для него все и сын «жил припеваючи». Сын разочаровал отца. Кафка приходит к выводу, что даже если бы он рос совершенно свободным от влияния отца, то все равно не смог бы стать таким, как желает видеть его отец, то есть благодарным, преданным и любящим сыном. Сын проводит параллели между ним и отцом и приходит к выводу, что они слишком разные: «Я, говоря очень кратко, – Леви ², с определенной кафковской закваской, но движимый не кафковской волей к жизни, к деятельности, к завоеванию, а присущими всем Леви побуждениями, проявляющимися украдкой, робко, в другом направлении и часто вообще затухающими. Ты же, напротив, истинный Кафка по силе, здоровью, аппетиту, громкоголосию, красноречию, самодовольству, чувству превосходства над всеми, выносливости, присутствию духа, знанию людей, известной широте натуры» [Кафка 2004: 345]. В произведении раскрывается характер отношений сына-интроверта с отцом-экстравертом. Автор «Письма отцу» анализирует написанное с особой скрупулезностью и пристрастием к деталям. Согласно Макс Броду, «люди, близкие к Кафке, свидетельствовали о том, что Кафка совсем не производил впечатление человека загнанного и запуганного своим отцом. Он владел формой выражения себя, желал творить, активно интересовался жизнью, жадно вбирал в себя знания, вызывал и возбуждал к себе любовь окружающих» [Брод 2000: 40]. В «Письме отцу» Кафка пытается донести до отца, что тот не виноват в том, каким сын стал: «Ты воздействовал на меня так, как Ты и должен был воздействовать, только перестань видеть какую-то особую мою злонамеренность в том, что я поддался этому воздействию» [Кафка 2004: 246].

В творчестве Кафки отец с целым рядом обвинений появляется в рассказе «Приговор» (1912), который занимает особое место в литературном наследии писателя и является художественным отображением лично пережитой драмы неудачной помолвки и искаленной психики вследствие отцовской тирании.

² Девичья фамилия матери Франца Кафки.

Это рассказ о коммерсанте Георге Бендеманне, который пишет письмо своему другу в Россию. Главный герой решает написать о своей помолвке с фройляйн Фридой Бранденфельд, девушкой из обеспеченной семьи, и сообщает об этом намерении своему овдовевшему отцу. Отец встретил сына холодно и неприветливо и набросился на него с рядом обвинений и упреков: он упрекал его в предательстве друга, в небрежном отношении к памяти матери, в плохом уходе за отцом, раскритиковал выбор его невесты: «— Оттого, что она юбки задрала, ... ты осквернил память нашей матери, предал друга и отца в постель засунул, чтоб тот не дергался» [Кафка 2001: 115]. Во время своей грозной тирады отец стоит на кровати, и в этот момент сын думает об отце: «Сейчас он наклонится вперед. Хоть бы упал и разбился!», а отец отвечает ему: «<...> еще вернее то, что ты сущий дьявол! И потому знай: я приговариваю тебя к казни — к казни водой» [Там же]. Рассказ заканчивается тем, что сын выбегает на улицу и бросается с моста со словами: «Милые родители, я ведь вас всегда любил» [Там же: 116]. Рассказ «Приговор» является примером мифологического автобиографизма Кафки, так как реальность в нем причудливо сливаются с вымыслом. Вина главного героя Кафки не доказана, но это чувство преследует его. Кафка выносит приговор, но не себе и не главному герою рассказа, его приговор страшнее. Это приговор отцу, который так и не понял своего сына.

В рассказе «Превращение» сын — кормилец семьи Грегор Замза, превращенный в насекомое, от которого все отвернулись. Проснувшись однажды насекомым, он как будто не был удивлен произошедшей с ним переменой, он смирился с этим, но не переставал думать о том, что ему необходимо пойти на работу, поскольку нужно кормить семью и помочь ей рассчитаться с долгами. Отец с трудом терпел нахождение рядом с сыном: «он схватил правой рукой трость управляющего, которую тот вместе со шляпой и пальто оставил на стуле, а левой взял со стола большую газету и, топая ногами, размахивая газетой и палкой, стал загонять Грегора в его комнату ... Отец неумолимо наступал, издавая, как дикарь, шипящие звуки.» [Кафка 2001: 212],

«бежать дальше было бессмысленно, ибо отец решил бомбардировать его яблоками. Он наполнил карманы содержимым стоявшей на буфете вазы для фруктов и теперь, не очень-то тщательно целясь, швырял одно яблоко за другим» [Там же: 216]. Грегор боялся раздражать отца своим поведением, боялся разозлить его или спугнуть: «он боялся раздражить отца медлительностью своего поворота, а отцовская палка в любой миг могла нанести ему смертельный удар по спине или по голове <...> не переставая боязливо коситься на отца, он начал – по возможности быстро, на самом же деле очень медленно - поворачиваться». [Там же: 217]. Хотя отца скорее не пугал, а раздражал вид своего сына, он все же со злостью пнул Грегора, чтобы тот, наконец, попал в свою комнату. Превращение Грегора провоцирует разлад в семье, поэтому смерть Грегора-насекомого воспринимается всеми домашними, в особенности отцом, как возвращение божьего благословения: «Ну вот, – сказал господин Замза, – теперь мы можем поблагодарить Бога» [Там же: 225].

В рассказе «Превращение», как и в рассказе «Приговор», тоже представлен аспект материальной зависимости отца от сына, но, в отличие от предыдущего рассказа, отец не играет роль единовластного диктатора в семействе. Его роль, по сравнению с ролью матери или сестры главного героя, является незначительной. При этом отец изображен как тайный враг главного героя, т. е. оба рассказа сводятся к тому, что отец изображен «противником» главного героя, его антагонистом.

Если в прозе Кафки отец и сын являются антагонистами и отец изображен непримиримым противником главного героя, желающим его смерти, то в прозе Шульца на первый план выходит духовное тождество между сыном и отцом. Шульц изображает многоступенчатый процесс болезни и умирания отца, его ухода из мира живых людей. Об отцеубийстве здесь уже не может быть и речи, наоборот, рассказчик стремится к тому, чтобы отсрочить уход отца, а после его смерти – воскресить его в мире своей мифотворческой фантазии. Это явление, родственное тому, которое получило особое название

в русской кинокритике, – «отцеприимство». Как полагает А. Секацкий, «отцеприимство есть попытка устранения экзистенциального дефицита, возникшего там, где традиционно происходило преобразование мальчика в мужчину» [Секацкий 2005: <http://magazines.russ.ru/neva/2005/2/se12.html>]. Именно это ощущение дефицита «отцовского начала» остро чувствуется в мире Шульца-ребёнка, в доме которого господствуют женщины. Что же касается профессиональной деятельности (как известно, отец писателя был купцом, торговцем шёлка), то отец в сознании ребёнка был неким эталоном честного торговца, придерживающегося старых принципов купеческой этики. Но, как показывает Шульц, в мире современных торгашей господствуют низменные интересы и стремление обмануть клиента (см. рассказ «Улица Крокодилов»). Иными словами, и в сфере торговли, профессиональной деятельности отца, «отцовское начало» умирает, с чем связана ностальгическая тоска сына-писателя по времени, когда был жив отец.

Первый том рассказов Бруно Шульца должен был называться «Воспоминания об Отце» [Kostrzew 1995: 101]. Можно с достаточным основанием отождествить реальную фигуру отца Шульца Якуба и его художественный образ, воспроизведённый в прозе Шульца-сына. Само по себе отождествление правды и вымысла является художественным приёмом мифотворчества писателя. Этой проблематике посвящены исследования Е. Фицовского, который открывает нам биографию художника: «Отец Шульца – близкий своим интровертным темпераментом к младшему сыну – мог пробуждать в нем лишь положительные чувства, был изначально самым близким для него человеком, поверенным его мыслей и чувств» [Ficowski 1992: 110 Мысль Е. Фицовского полностью подтверждается следующей цитатой из рассказа «Книга»: «Я проводил дни наедине с отцом в нашей в ту пору огромной, как мир, комнате» [Шульц 2000: 114]. У Отца много разных ролей: Он неудачливый лавочник, обременённый семьёй, в вечных хлопотах, расчетах, постоянно находится под угрозой разорения; вместе с тем он чудака, философ, учёный, автор непонятных сыну трактатов; отец – маг,

фантастический демиург, «бог» и одновременно «ересиарх», бросивший вызов Богу-вседержителю. Именно о роли отца-Бога в произведении Шульца подробно пишет В.И. Докучаева: «Путешествия отца-Бога по созданному им микрокосму – от птичьего чердачного рая до тараканьего ада – не могут, однако, превратить его ни в птицу, ни в таракана. Отец живет в нарисованном небе, подражает чучелу коршуна – его мир искусственен, наполнен подобиями настоящего, симулякрами (термин Платона, разработанный Жаном Бодрийяром, от лат. *Simulacrum* < *simulo* «изображение» «копия», которая не имеет подлинника в реальном мире)» [Докучаева 2008: 111].

Повествовательная структура прозы Шульца предполагает раздвоение нарратора, который, как ребёнок, воспринимает события сквозь призму фантазии и мифа и для которого реальность неотделима от вымысла, но, как взрослый, нарратор анализирует события, происходящие в прошлом. Поэтому если теории отца, излагаемые им в трёх рассказах под общим названием «Трактат о манекенах», априори непонятны «нарратору-ребёнку», то «нарратор-взрослый» не просто разделяет отцовские теории, но даже может считать их полностью своими, то есть на идеологическом, эстетическом, программном уровне происходит слияние сына-нарратора с главным героем-отцом.

Одной из навязчивых идей Шульца был, несомненно, страх перед деградацией человека, страх перед дегуманизацией, опусканием человека до уровня предмета, манекена. Человеком, который выражает этот комплекс, по книге является отец, представляющий свой взгляд в «Трактате о манекенах», центральном пункте «Коричных лавок». Трактат – это лекция, состоящая из трех частей, которую отец читает перед аудиторией, состоящей из Адели, Польды, Паулины и манекена. Первая часть имеет символический подзаголовок *Трактат и манекенах, или Второе «Бытие»* – тем самым автор отсылает нас к Книге Бытия, содержащей библейское описание сотворения мира. Для Шульца она имеет особое значение; представляется новый порядок вещей, новое произведение: «– Словом, – заключал отец, – мы хотим вторично

создать человека по образу и подобию манекена» [Там же: 15]. Сутью трактата является процесс редукции личности, который замечает в современном мире отец. Люди становятся манекенами, пустыми куклами, лишенными способностей чувствовать, мыслить, и прежде всего, осознавать собственное существование, – другими словами, «симулякрами» [см. Докучаева 2008, Kłosiński 2013]. Человечество перестает быть чем-то существенным, исключительным и великолепным. Вот что пишет Р. Лахманн: «Бруно Шульц соединяет в манекене признак «модель» с признаками лживого образа и пробуждающейся к жизни статуи. Однако манекен не только модель, но еще и составная кукла. А в роли составных кукол выступают также живые белошвейки: самозванный демиург с эротическим интересом анализирует их комплекцию, члены и суставы» [Лахманн 2009: 23]. В доктрине отца люди становились манекенами – творениями, призванными к жизни для одного жеста, одной позы, в который бы они находились все свое существование: «Признаемся честно, мы не будем упирать ни на долговечность, ни на солидность исполнения, наши творения будут как бы временные, созданные на один раз. Если это будут люди, то мы им дадим, к примеру, только одну сторону лица, одну руку, одну ногу — именно ту, что им будет нужна для исполнения роли» [Шульц 2000: 15].

В связи с этим польский исследователь В. Жехак пишет следующее: «Процесс дегуманизации и деградации человека является для Шульца доказательством кризиса цивилизации, который охватил весь мир» [Rzehak 2009: 119]. Дополнением «Трактата о манекенах» можно считать рассказы, в которых появляются люди-манекены. Одним из них является рассказ «Пан Кароль». Персонажем этой короткой истории является дядя героя-нарратора, Кароль, который здесь является не живым человеческим существом, а куклой, лишенной человеческих качеств: «Потом долго неподвижно лежал, уставившись остекленевшими водянистыми глазами в одну точку <...> глаза его, как маленькие зеркала, отражали блестящие предметы» [Шульц 2000: 20]. Можно привести и другой пример – рассказ «Весна», в котором в роли

манекена предстает австрийский эрцгерцог Максимилиан: «Соответствующим образом заведенный эрцгерцог производил механический обзор – искусно и торжественно, как привык при жизни <...> Ведь он даже не был собой в полном значении этого слова, а всего лишь приблизительным собственным двойником, изрядно упрощенным и пребывающим в глубокой прострации» [Там же: 132].

Процесс деградации человека – это не только его превращение в манекена или куклу. Шульц идет еще дальше. Показывая некоторых из героев своих рассказов, писатель не наделяет их какими-либо человеческими качествами, сравнивает их с мясом. Такое отношение касается, прежде всего, женщин; вспоминая свою семью, герой рассказывает о представительницах женского пола следующим образом: «Тетка Агата, дородная и большая, округлая и дебелая телом <...>. Это был ее обычный тон, голос ее мяса», «Людия <...> с чрезмерной и зрелой головой на детском пухлом теле, беломясом и нежном» [Шульц 1993: 16]. В «Коричневых лавках» люди являются, не способными освободиться от унижительного процесса деградации и дегуманизации – они являются манекенами, куклами, «мясом». Эва Навроцкая в своей книге «О рассказах Бруно Шульца» пишет: «Идеалом является манекен как образец человека, поскольку манекен олицетворяет новую форму трагической, серьезной, полной страдания жизни» [Navrocka 1994: 19].

Также устами отца Шульц формулирует собственные рассуждения о материи. Чертой материи, а также времени и пространства, является непрерывное движение, изменение формы. Это какое-то необузданное стремление к существованию, движению, плодородности. Ни одна форма не имеет своих установленных границ и рамок, изменяется, пересекается, мир форм материи находится в постоянном движении, становится лабиринтным пространством, то чудесным, то угрожающим.

Эта раздутая, динамичная, подвижная материя имеет склонность к разрастанию и деформации на перифериях и окраинах. Там рождаются формы уродливые, увечные, чудовищные, дешевые, испорченные, но в них есть

какое-то двузначное очарование, какая-то болезненная, притягательная красота. Отец говорит, что мертвой материи не существует, мертвенность является видимостью. Каждый может быть творцом, но новое творение не будет совершенным, как раз наоборот – дешевым, временным, непостоянным, нестройным. Вот, что в своей статье на этот счет говорит Р. Лахманн: «Бредовые спекуляции шульцевских «гротесков и арабесков» касаются создания людей «по образу и подобию манекена», изображают конструирование бесполох, фрагментарных, зыбких фигур, для изготовления которых употребляется «материя по-женски пластичная» а также создание «природы» посредством одного только зрения («псевдовегетация») – результат метаморфозы разлагающихся, дезинтегрирующих, лишенных структуры форм (гниль, плесень) в разрастающиеся, пышные орнаменты» [Лахманн 2009: 30].

Этот процесс образования чудовищных, уродливых форм в природе охватывает собой также жизнь человека как существа природного, он проявляется также в жанре автобиографии как описания человеком собственной жизни. Происходит дегуманизация человека, т. е. его отождествление с животным или даже с вещью. Шульц в письме Ст. И. Виткевичу писал: «Автобиография в «Коричных лавочках» скорее – духовная генеалогия, которая уходит корнями в мифологические праглубины. И в то же время замечал: «В привычках, в способе жизни той реальности проявляется своего рода принцип – панмаскарада. Реальность обретает определенные формы только для видимости, шутки ради, для развлечения. Кто-то – человек, а кто-то – таракан, но форма эта не затрагивает сущности, она только на минутку взятая роль, только оболочка, которая через секунду будет сброшена <...> И это блуждание форм является сущностью жизни» [Шульц 2000: 181].

Показательным является момент превращения отца в птицу: аналог рассказа Кафки «Превращение». У Шульца жертвой является отец. Именно как птицу сын запоминает отца в рассказе «Птицы». «Даже руки отца – узловатые, длинные, худые пальцы с выпуклыми ногтями – были схожи с

лапами кондора <...> Характерно, что кондор пользовался тем же ночным горшком, что и отец» [Там же: 30]. Здесь следует отметить, что метаморфоза героя (его превращение в безобразное насекомое) – это знак отъединения, отчуждения, конфликта с семьей и обществом. Рассказ посвящен увлечению отцом птицами, в ту пору, когда он практически перестал выходить из дома. Сначала он просто листал орнитологические справочники и изучал виды птиц, потом начал заказывать редкие виды птиц из заграницы. Далее он перешел к скрещиванию видов и их разведению. Вскоре он и сам стал птицей, однако в конце рассказа Аделя уничтожила все птичье царство и отец из короля всех птиц превратился в короля-изгнанника.

В рассказе «Последнее бегство отца» можно наблюдать превращение отца в ракообразное существо: «Я сразу же узнал его. Спутать было невозможно, хотя теперь он был то ли раком, то ли большим скорпионом <...> Я наклонил тарелку, и отец осторожно, с некоторым недоверием выбрался на пол, однако, ощутив под собой плоскую поверхность, побежал, перебирая всем множеством конечностей и потрескивая многочисленными сочленениями своего членистоногого тела» [Там же: 157]. Отец Иаков здесь выступает в ипостаси «беглеца»: он не сдался, не хотел умирать, несмотря на то, что был сварен и чуть не съеден своими родственниками. Повествование заканчивается тем, что сваренный рак-отец сбежал с тарелки, чтобы больше не вернуться никогда: «Только одна нога лежала с краю на застывшем томатном соусе и желе, истоптанном во время его бегства. Вареный, теряя по пути ноги, он из последних сил поплелся дальше, в бездомные блуждания, и мы больше ни разу не видели его» [Там же: 158]. Посредством этого мотива бегства устанавливаются двойнические отношения между отцом и сыном в творчестве Шульца.

В рассказе герой отмечает, что его отец умер окончательно. За этим превращением сын наблюдает с интересом, отмечая ловкость и находчивость отца в новом образе. В момент, когда с отцом произошла эта метаморфоза,

приехал дядя Кароль, который не раз пытался убить отца, раздавив его ногой. Он даже хотел съесть его, но сын этого не допустил.

В работе О.М. Фрейденберг «Поэтика сюжета и жанра» говорится о том, что в рамках первобытного ритуала существовала прервавшаяся позже связь между едой и литургическим действием, включавшим в себя жертвоприношение. Эта связь находится за пределами нормы для современного человека: «Как жертва человек и животное для нас понятны, но непонятен хлеб; как трапеза понятны хлеб и животное, но непонятен человек и бог» [Фрейденберг 1997: 457]. Однако этот атавизм вполне естественен для мироощущения первобытного человека, подчиненного обрядам. Важно в приведенной цитате то, что ужасное блюдо с отцом стоит на столе. Стол – это важный объект обрядового действия еды: «Между едой за домашним столом и церковной литургией нет разницы бытового или религиозного содержания в нашем, современном смысле» [Там же: 458]. В смысле ритуальной семантики обряда жертвоприношения и еды, описанной Фрейденберг, то, что происходит на последних страницах повести-цикла «Санаторий под Клепсидрой», можно расценить как обряд отказанного жертвоприношения. К принятию этой ужасной пищи родственника готов приступить только один персонаж – дядя Кароль. Но сам герой и мать дают молчаливый отказ от подобного акта поглощения пищи. Отец является уже закланным (приготовленным), но его не съедают, и он получает возможность бежать, оставляя ножку на блюде в желе.

Измученный отец Шульца является жертвой, его не интересуют семейные ценности, ежедневные обязанности. Для маленького Бруно мир отца становится чем-то удивительным, он разглядывает его как некую диковинку, наблюдая за изменениями отца со стороны. В рассказе «Тараканы» Шульц описывает очередную метаморфозу отца следующим образом: «он приподнимался на четвереньки, одержимый чарами омерзения, затягивающими его в дебри своих запутанных дорог. Отец исполнял замысловатые, расчлененные движения какого-то причудливого обряда, в котором я с ужасом распознал имитацию тараканьего церемониала» [Шульц

2000: 26]. Все началось с того, что комнату отца заполонили тараканы. Это нашествие поначалу пугало отца, он сопротивлялся ему, с криками, при виде их, вскакивал на кровать, охотился на них с дротиком. Но, в конце концов, он подчинился этой ситуации, не смог ей противостоять и, наблюдая с некой зачарованностью за их поведением, сам стал тараканом.

Сын не с облегчением, а с некой грустью наблюдает за тем, как заканчивается удивительная «гениальная эпоха» отца. И. Клех справедливо пишет: «В мире Шульца разыгралась драма поражения отца. В своем противостоянии хаосу он был низведен до чучела кондора, до таракана. Так заведено, что сын не должен быть очевидцем позора отца, иначе мир «разрушается» [Клех 1998: 176]. Шульц пишет две книги – «Коричные лавки» и «Санаторий под Клепсидрой», в которых хочет вернуть своего отца в его силу и величии. Он любил отца, ценил каждую минуту, проведенную с ним, для него мир отца – мир диковинный и неповторимый. Для него все детство было связано с этим, отец был для него всем. Уход отца – это конец «гениальной эпохи».

У Шульца мы наблюдаем два превращения различного характера: превращение в кондора овеивает образ отца романтическим ореолом³ и усиливает его культ, он предстает перед нами творцом, создателем «птичьего царства»: «Не довольствуясь выведением все новых экземпляров, отец устраивал на чердаке птичьей свадьбы» [Шульц 2000: 31]. Второе превращение отца в таракана уже развенчивает этот культ, мы наблюдаем процесс деградации, когда семья перестает замечать человека, «занятый тараканьими делами» [Там же: 37].

Отец в прозе Шульца является положительным персонажем, оказывающим помощь и покровительство ребёнку, хотя он не является

³ Известно, что образ птицы создаёт романтические стереотипы в языке и в поэзии, например, в русском и польском языке распространено сравнение: «Свободен как птица». [См.: Tambor 2008: 26].

персонажем всемогущим. Об этом свидетельствует концептуально важный интертекстуальный рефрен в прозе Шульца, связанный с сюжетом баллады Гёте «Лесной царь» («Erlkoenig» - год издания 1782): отец прижимает к груди ребёнка, но оказывается не в силах защитить его от лесного царя, олицетворяющего демонические силы природы. Например, этот рефрен проявляется в рассказе Шульца «Весна»: «Муж тот идет под сыплющимся на него с жерновов ночи звездным мелевом, идет широким шагом по небу, края в складках плаща ребенка, — вечно в пути, в неустанном странствии сквозь бесконечные просторы ночи» [Там же: 123]. И далее подобное предложение-рефрен, свидетельствующее о вечности этой сюжетной ситуации: «Идет этот муж и прижимает к груди ребенка — мы намеренно повторяем этот рефрен, этот скорбный эпиграф ночи, чтобы выразить прерывистое постоянство похода, порой заслоняемого путаницей звезд, порой совершенно незримого из-за долгих немых разрывов, из которых сквозит вечность» [Там же: 124].

Е. Фицовский указывает, что этот интертекстуальный рефрен придает прозе Шульца «монотематический» характер (образ отца-покровителя и защитника) и имеет для самого Шульца биографические коннотации, связанные с детскими воспоминаниями: «Когда Бруно было семь лет, мама читала ему: «Was reitet so spät durch Nacht und Wind?...». Спустя много лет он вспомнит: «Сквозь наполовину понятную немецкую речь я ухватил, прочувствовал смысл и, потрясённый до глубины, плакал...». Этот образ стал формулой пережитой опасности, он символизировал одновременно бегство и невозможность бегства» [Ficowski 1992: 56-57].

Структурной основой большинства рассказов «Коричные лавки» является соотношение образов отца и сына, причем это соотношение основывается на том, что сын (Иосиф в «Санатории под Клепсидрой») берёт на себя роль наблюдателя и нарратора, а отец является центральным объектом наблюдения. О роли, которую автор уделял образу отца, свидетельствует хотя бы набросок обложки к повести «Коричные лавки» от 1934 г., на которой запечатлен двухлетний ребенок с матерью и отцом.

Подводя итог сравнительному анализу образов отца в прозе Шульца и Кафки, можно прийти к выводу, что в то время как отец Шульца изображён мудрецом, духовным наставником сына и создателем «второй книги Бытия», взгляды отца Кафки в художественном и документальном изображении писателя предстают достаточно примитивными и резко контрастируют со сложным и парадоксальным мировоззрением Кафки. Важным компонентом мифообраза отца в творчестве австрийского писателя является то, что отец принимает на себя роль сурового судьи по отношению к сыну. Что же касается сыновнего мироощущения в творчестве Кафки, то его доминантой является мотив бегства, т. е. стремления освободиться от деспотического контроля со стороны отца. Если у Кафки миф о превращении создает версию враждебного и чужого мира, то у Шульца миф создает ощущение порядка, спокойствия, гармонии, защищенности.

§ 2. Диалог женского и мужского начал в мифобиографической картине мира Шульца и Кафки

Бинарные оппозиции, считающиеся, по В. Рудневу, «универсальным средством познания мира» [Руднев 1997: 26], играют большую роль в мифологической картине мира. Термин «бинарная оппозиция» возник в лингвистике и перешёл в семиотику, в которой был предназначен для описания разных знаковых систем, включая миф. Так, К. Леви-Стросс писал: «Мифическое мышление развивается из осознания некоторых противоположностей и стремится к их последующему преодолению, медиации» [Леви-Стросс 1970: 164]. Согласно методике бинаризма, которая используется и в литературоведении, бинарной оппозицией по отношению к отцовскому началу является материнское начало. При этом и в мифобиографической картине Шульца и Кафки явно доминирует отцовское начало над материнским, поскольку и Шульц, и Кафка подчёркивают, прежде всего, роль отца в духовном формировании главного героя (положительную или отрицательную), на фоне которого роль матери является менее заметной, ей отводится роль помощницы отца (как у Кафки), или образ матери лишён мифологических коннотаций, как у Шульца. Однако если мы возьмём более широкую бинарную оппозицию мужское – женское, то будем вынуждены констатировать обратное: доминирующим в мифобиографической картине мира Шульца и Кафки является, скорее, женское, чем мужское начало, т.е. имеет место инверсия, что отражено нами в названии параграфа. Здесь первой по очередности нами указано женское начало, а не мужское, как принято традиционно.

Бинарная оппозиция женского и мужского начала получает отражение в мифологической картине мира. Об этом пишет польский литературовед Л. Вишневская. Она предлагает систему взаимосвязанных бинарных оппозиций: «современный миф» – «архаический миф», Бог – природа, линейное время – циклическое время, космос – хаос, принцип индивидуации (*principium*

individuationis) – «сосуществование противоположностей» (coincidentia oppositorum). По мнению Л. Вишневской, совокупность этих бинарных оппозиций суммируется противоположностью двух типов психики – мужской и женской. В связи с этим исследовательница приводит следующий теоретический пример: «Анне Моир и Дэвид Йессель в книге о «половой принадлежности мозга» <...> описывают организм женщины через циклические возвращения во времени и сопутствующие им фазы – приливов и отливов внутреннего химического «моря» <...> Использование метафоры моря ведёт в этом случае к постановке этой интерпретации на якорь мифа, в которых вода является символом того, что опережает любую определённую форму, т. е. состояние возможности всего. Вода ликвидирует линейную историю и возвращает исходную интегральность (Элиаде), являясь наилучшей иллюстрацией действия принципа coincidentia oppositorum. Таким образом, de facto у основ представленного описания лежит миф Природы и её динамичной жизни. В то же время характеристика мужчины делает его, в описании авторов, образцовым антропологическим воплощением линейной парадигмы со скрытой, но читаемой примесью мифа о сотворении мира <...> Современный миф мы находим как в организации пространства, так и времени (монолитное, прямолинейное время проецируется на линейность интеллектуальных процессов и общественной деятельности)» [Wiśniewska 2014: 146].

Миф женщины в творчестве Шульца, как и мифообраз отца, восходит к раннему детству писателя. Он развёрнуто проявляется в изобразительном творчестве Шульца. В письме Станиславу Игнацию Виткевичу от 1936 года Бруно Шульц пишет: «Истоки моего рисования теряются в мифологической мгле. Я ещё не умел говорить, но уже покрывал любые бумаги и поля газет каракулями, привлекавшими внимание окружающих» [Шульц 2000: 179]. Далее, в том же письме, Шульц называет некоторые лейтмотивы своего изобразительного творчества (образ дрожек, выезжающих из леса, интертекстуально перекликающийся с балладой Гёте «Лесной царь» образ

отца, несущего сына тёмной ночью). Эти образы индивидуальной мифологии Шульца отразились не только в его рисунках, но и в рассказах (см., соответственно, рассказы «Коричные лавки» и «Весна»). Но Шульц в письме Виткевичу опускает главную тему своей графики – взаимоотношения женщин и мужчин.

В 1920 – 1922 гг., задолго до создания двух автобиографических повестей «Коричные лавки» и «Санаторий под Клепсидрой», Шульц создаёт цикл рисунков, которая называется «Идолопоклонническая книга» («*Xięga bałwochwalcza*»). В этой книге теме влияния женщин на мужчин даётся мифологическая интерпретация. Основная идея этого цикла, состоящего из двадцати графических рисунков, заключается в том, что женщина как объект сексуального влечения становится «идолом», «кумиром», «божеством» мужчины. Из названия также следует, что эта книга в рисунках имеет библейский смысл, поскольку речь идёт о нарушении заповеди, о грехе: «Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли; не поклоняйся им и не служи им» (Исх. 20: 4). Е. Фицовский пишет, что название «*Xięga*» придаёт рисункам значение библейского апокрифа: «Удостаивая написание этого заголовка архаическим Иксом, Шульц как бы поставил своё произведение в ряду священных книг, вероисповедных канонов, мифологии, подсказывая ей высокое родство с мифической Книгой, о которой он говорит в своей прозе как об образце всех книг, источнике мифов и архетипов, иногда воплощённой в первых книжках и рисунках детства» [Ficowski 1992: 36].

Женщина на этих рисунках Шульца, хотя и является в глазах восхищённого мужчины «божеством», часто изображена злым существом и, кроме того, извращённым (на некоторых рисунках она держит в руках кнут). Что касается мужчин, то они, в соответствии с мотивом идолопоклонничества, на всех этих рисунках изображены на коленях. Сами по себе образы мужчин являются отталкивающими, в некоторых случаях они представлены звероподобными. В связи с этим возникает параллель не только с библейской

заповедью, но и с античной мифологией, например, мифом о Кирке (Цирцее), которая обращала спутников Одиссея в свиней. Как следует из писем писательницы Деборы Фогель к Шульцу, она обратила внимание на приём контраста, использованный художником в этом цикле: «Уродство концентрируется для него в мужском теле. В этих рисунках мы видим вытянутые физиономии, напоминающие обезьян или собак, с глубоко посаженными глазами <...> В женщинах выражается диаметрально противоположность: красота, которая переходит все границы, от похожей на цветок, словно красота сама в себе, испуганной зрелым благоуханием собственной прелести – вплоть до демонически разнузданной телесности» [Jarzębski 1998: 34].

Подобное можно наблюдать не только в изобразительном творчестве, но и в повестях Шульца. Н. Каменева пишет: «Как в рисунках, так и в прозе Шульца, женские образы имеют амбивалентный характер притягательности и отталкивающей агрессивности. В них есть влекущая болезненного и робкого Шульца материальная сила и неприемлемая для него плотская грубость. Своеобразным символом «материально-телесного низа» становится попирающая женская нога <...> Ногами топчут, терзают, доводят до мрачного, бессильного безумия шульцевские женщины выродившихся, застывших в эротической муке, униженных и в этом положении получающих наивысшее болезненное наслаждение уродов-мужчин» [Каменева 1998: 4].

Столь эксцентрическое решение Шульцем гендерной проблематики может быть объяснено обращением к мифологическому материалу, а также к материалу древнейшей истории человечества. Швейцарский ученый И.Я. Бахофен впервые серьезно заговорил о проблеме матриархата на материале древнего Египта. По его мнению, женское начало – Изида, верховная Мать, доминировало над мужским – Осирисом, ее мужем и братом. Несмотря на то, что сам термин «матриархат» ни разу не встречается в его работе, так как был изобретен немного позже, Бахофен говорит о преимущественном положении женщин в Египте и пользуется терминами «гиноκρατία» и «материнский

закон» [цит. по изд: Феминова 2011: <http://www.neomatriarhat.com/interesting-news/matriarhat-v-istorii-mifologii-kulture-i-iskusstve/>].

У Бруно Шульца мифологические оппозиции природа – Бог и женское – мужское получают дискурсивное выражение в трёх рассказах цикла «Коричные лавки» под общим названием «Трактат о манекенах» (см. анализ предыдущего параграфа). Характерным является то, что здесь в роли лектора (субъекта информации) выступает мужчина – отец Якуб, в роли слушателей (адресата информации) – три женщины, служанка Аделя и молоденькие швеи по имени Польша и Паулина. Однако дополнительным слушателем, наблюдателем, к которому непосредственно не обращается отец, является сын, как губка, впитывающий содержание лекции. В самом же содержании этого трактата (объекте информации) находит выражение противопоставление Бога-творца-демиурга и Природы-материи-творения, причём основной мыслью является тезис о нарушении монополии демиурга (читай: отцовского, мужского начала) на творчество, вместо этого выдвигается тезис о самозарождении и саморазвитии Природы-материи, которая буйством своей фантазии может удивлять своего творца. Таким образом, сам главный герой Шульца – отец выражает мысль о превосходстве женского начала над мужским. Этот тезис получает подтверждение в превосходстве циклической концепции времени над линейной в книгах «Коричные лавки» и «Санаторий над Клепсидрой», в которых события хронологически перепутаны, подчиняются закону сезонного кругооборота природы, наряду с двенадцатью месяцами, появляется некий таинственный «тринадцатый месяц» – «отросток», подобный пустой заброшенной комнате в доме, который все обитатели оставили и забыли на долгое время.

Служанка Аделя в повестях Шульца является символом женственности, доминирующей над мужчинами: «Всем ее действиям он приписывал глубочайший символический смысл. Когда девушка молодыми смелыми движениями мела пол шваброй на длинной палке, он не выдерживал. Из глаз у него начинали течь слезы, лицо искажалось от беззвучного смеха, а тело

сотрясали судороги оргазма» [Шульц 2000: 12]. Аделя показана здесь всесильной владычицей, которая играет важную роль в доме и подчиняет себе не только отца, но и всю семью.

Аделя очаровывает и одновременно уничтожает мир отца, вводя свои порядки в птичьем королевстве: «Приняв мгновенно решение, она отворила окна и, орудуя длинной шваброй, подняла в воздух всю массу птиц. Взметнулся адский туман из перьев, крыльев и крика, в котором Аделя, подобная обезумевшей менаде, исчезнув в мелькании своих рук, плясала танец уничтожения» [Там же: 14]. Здесь следует отметить, что Менады (в переводе означает безумствующие, они же – вакханки, бессариды) – это персонажи древнегреческой мифологии. Менад изображали полуобнаженными, иногда облаченными в шкуру пятнистого оленя, подпоясанную задушенными змеями. Они убивали диких животных и пили их кровь. Тирсами они сокрушали все на своем пути, выбивали из скал молоко и мед [Адамчик 2015: 563]. В руке у Адели швабра, которой придается сакральный, обрядовый смысл. Именно она вызывает ассоциации Адели с Менадой, поскольку тирс по форме напоминает метлу.

Здесь отдельно следует рассмотреть образы обеих швей. Имя Паулина с латинского языка означает «скромная». Польда или Леопольда – имя, образованное от мужского имени Леопольд, которое имеет древнегерманские корни, и происходит при этом от сочетания таких двух слов, как *liuti* «народ», и *bald* «смелый, или отважный». Эти девушки выступают в сознании ребёнка как жрицы, служительницы культа языческого божества по имени Молох, которым поклонялись аммонитяне, идолом Молоха является огромная статуя человека с головой быка: «Девушки внимательно и терпеливо обслуживали безмолвного идола, но его ничем нельзя было ублажить. Молох этот был неумолим, как бывают неумолимы только женские молохи, и снова и снова отсылал их к работе» [Шульц 2000: 15].

В «Коричных лавках» прослеживается целая галерея женских образов. К примеру, образ полоумной Тлуи, которая отображает мифологическое единство человека с природой: «Кретинка, охрипшая от крика, в диких конвульсиях бьется с бешеной яростью мясистым лоном о ствол бузины, который тихо поскрипывает под напором неукротимой бесстыдной похоти, поощряемой всем этим нищенским хором к выродившейся языческой плодовитости» [Шульц 2000: 8].

Мать Тлуи, Марыська, является ее полной противоположностью: «На сундуке на соломе лежала придурковатая Марыська, бледная, как полотно, и тихая, как снятая с руки перчатка. И словно пользуясь ее сном, разглагольствовала тишина, желтая, яркая, злая тишина; она говорила сама с собой, выкрикивала громко и грубо свой маниакальный монолог» [Там же: 7]. Весьма интересен образ тетки Перазии, чье имя обозначает насекомое, моль, о которой герой-рассказчик упоминает лишь однажды, когда она приходит к ним в дом во время бури: «И тут тетя Перазия стала ругаться, всех проклинять и поносить. Дрожа от злости, она грозила кулаком маме и Адели. Я не понимал, что ее так возмутило, а она, все сильнее распаляясь гневом, превратилась в сплошной вихрь жестикуляции и брани» [Там же: 19]. Это необычное имя говорит о «зооморфности» некоторых персонажей «Коричных лавок», что вписывается в мифологическую парадигму прозы Шульца: люди в его мифологической прозе – это одновременно животные, или они превращаются в животных.

Далее следует рассмотреть образы тетки Агаты и ее дочери Люции: «Изпод стены поднялась тетя Агата, крупная и обильная, с белым и округлым телом, усыпанным рыжей ржавчиной веснушек <...> Тетя жаловалась. Таков был обычный тон ее разговоров, голос этой белой и плодородной плоти» [Шульц 2000: 9], «Вошла Люция, средняя дочка, – белокожая и нежная, с чрезмерно расцветшей и созревшей головой на пухлом детском теле. Она подала мне кукольную, словно бы едва налившуюся ручку и сразу же расцвела, как розовый пион» [Там же: 9]. В этой семье прослеживается

матриархальная модель семьи: «Казалось, даже запах мужчины, аромат табачного дыма, холостяцкая шутка могут дать этой обостренной женственности импульс для безудержного партеногенеза⁴. И впрямь все ее жалобы на мужа, на прислугу, ее забота о детях были всего лишь капризами и обидами неуспокоенной плодовитости, дальнейшим развитием того грубого, злого и плаксивого кокетства, которым она безуспешно искушала мужа» [Там же: 9]. Вот каким предстает на фоне своей жены Дядя Марек, муж тетки Агаты и отец Люции: «Дядя Марек, маленький, сгорбленный, с лицом, лишенным плоти, сидел, словно серый банкрот, примирившийся с судьбой, в тени безграничного презрения и, казалось, отдыхал в нем. В его серых глазах тлел далекий распятый в окне огонь сада» [Там же: 10]. Обращает на себя внимание яркий образ старшего кузена Эмиля, который, в отличие от своей скромной сестры Люции, на лице которой постоянно вспыхивает румянец, познал все тайны плотской любви: «Увядшее мутное лицо, казалось, с каждым днем все больше забывало о себе, превращаясь в пустую белую стену, испещренную сетью жилок, в которых, как в линиях на географической карте, заплутали угасающие воспоминания бурной и бесполезной жизни <...> Из мглы лица с трудом вылезло выпуклое бельмо глаза, подманивая меня игривым подмигиванием» [Там же: 11].

Примечательны образы животных в рассказах Шульца, которые тоже подчиняются закону гендерной бинарности и имеют мифологические коннотации. В рассказе упоминается также щенок по имени Нимрод, младенческий возраст щенка делает его метафорическим «другим я» нарратора. Щенку также присвоили мифологическое имя, поскольку в мифологии, Нимрод – это охотник, «сильный зверолов перед Господом» (Быт. 10: 9-10) и эта охотничья страсть пробуждается в щенке во время его встречи с тараканом: «В нем растет, зреет, набухает нечто, чего он еще не понимает,

⁴ Партеногенез – девственное размножение, одна из форм полового размножения организмов, при котором яйцеклетки развиваются без оплодотворения.

то ли гнев, то ли страх, но, скорее, приятный, связанный с дрожью силы, осознания самого себя, агрессивности. Внезапно он припадает на передние лапы и выбрасывает из себя голос, незнакомый еще ему самому, чужой, совсем не похожий на обычное скуление. Он выбрасывает его из себя раз и еще раз тонким, ежеминутно срывающимся дискантом» [Шульц 2000: 19]. О роли щенка в произведении Шульца пишет В.И. Докучаева: «В «Нимроде» происходит нечто крайне важное для рассказчика, то, что касается его непосредственно и то, что выводит нас на него самого: «я» — повествователь обнаруживает в «Нимроде» другое «я», начало и развитие другой жизни... Щенок удваивает повествователя, но не является его копией» [Докучаева 2008: 115].

Незабываемой стала встреча главного героя рассказа с Паном, безымянным бродягой, справляющим нужду в кустах, который в глазах ребенка выступает аналогом языческого «Пана без свирели»: «У него было лицо бродяги не то пропойцы. Грязные лохмы дыбились надо лбом, высоким и выпуклым, точно обкатанный рекою валун <...> он медленно поднимается с корточек и, сгорбившись, точно горилла, придерживая спадающие штаны, огромными прыжками мчится через лопочущие полотнища лопухов — Пан без свирели, испуганно убегающий в родимые дебри» [Там же: 18]. В греческой мифологии Пан — сын нимфы Дриопы и Гермеса, его имя означает «тот, кто всем нравится». Вид Пана смешил богов Олимпа, тогда он решил уйти в тенистые леса. Пан — Бог лесов, охотников и пастухов, спутник Диониса, Пан был известен своим веселым нравом, любовью к вину и всякого рода забавам, он играл на свирели, но когда он бывал рассержен, его смех мог наводить страх и ужас на всех, кто его услышит.

Отдельный рассказ «Пан Кароль» посвящен описанию Дяди Кароля, который здесь является не живым человеческим существом, а куклой, лишенной человеческих качеств. Он больше приближен к кукле, чем к человеку: «Потом долго неподвижно лежал, уставившись остекленевшими

водянистыми глазами в одну точку <...> глаза его, как маленькие зеркала, отражали блестящие предметы» [Там же: 24].

Таким образом, мифологическая оппозиция «женское – мужское» в книгах «Коричные лавки» и «Санаторий над Клепсидрой» организуется способом инверсии: женское начало является доминирующим, превосходящим, а мужское – подчинённым. Эта же инверсия отражается в распределении ролей мужчин и женщин в семье Шульца. Женщина в его рассказах – это олицетворение дисциплины, порядка, практического рассудка (т.е. она выступает в тех ролях, которые обыденное сознание приписывают взрослым), мужчины – чаще всего слабые существа, в которых чувственно-эмоциональная сторона натуры перевешивает рациональную. Образ мужчины, в том числе образ отца, инфантилизируется в творчестве Шульца. Характерно обращение к отцу служанки Адели: «Иаков будет умницей, Иаков будет послушный, Иаков не будет упрямится. Ну, пожалуйста... Иаков, Иаков» [Там же: 19]. Однако парадоксом прозы Шульца становится то, что центром мифологической картины мира при таком раскладе является отец, а не мать. Образ матери в его произведениях отходит на второй план, хотя нельзя сказать, что в жизни Шульца он не играл роли. Но образ матери как практической, рассудительной женщины совершенно не совпадает с мифологизмом, который Шульц кладёт в основу своего художественного метода, т.е. образ матери в творчестве Шульца представлен демифологизированным.

Мать Шульца, Генриетта, которую герой вспоминает лишь в эпизодах, обращает на себя внимание сильным и властным характером, который подавляет отца. Она была единственной, кому удавалось сглаживать беспорядки и скандалы в доме. Присутствие матери в доме было залогом безопасности и гарантией стабильности в доме. Много лет она посвятила опеке над больным мужем и заботе о маленьком сыне. Как пишет Е. Фицовский, с заботливой, баловавшей его матерью Бруно сталкивался ежедневно, она была для него олицетворением практичности, гарантией

безопасности. Отец, отдавшись торговым делам, был в семье на иных правах, его видели реже, а визиты маленького Бруно в лавку позволяли ему почувствовать превосходство магазинных «ритуалов» отца над домашней суею матери [Ficowski 1992: 13]. В рассказе «Тараканы» содержится эпизод, где у маленького Юзефа состоялся разговор с матерью, в котором он просит ее не умалчивать, а напрямую рассказать о метаморфозах, которые произошли с отцом: «– В таком случае какой смысл во всех этих враках и сплетнях, которые ты распускаешь об отце? <...> – Я не лгала, – промолвила она, а губы у нее как-то набухли и в то же время стали меньше. Я почувствовал, что она по-женски кокетничает со мной. – С тараканами – это же правда, ты ведь сам помнишь...» [Шульц 2000: 29].

Е. Фицовский несколькими штрихами воссоздаёт портрет матери, отсутствующий в прозе Шульца. В принципе, он похож на соответствующий образ матери в «Письме к отцу» у Кафки тем, что мать в обоих случаях играет конструктивную роль в семейных отношениях, посвящает себя мужу и сыну: «Мать Генриетта, полная и пухлая, не только своим весом отличалась от паукообразного мужа Якуба. Она единственная в доме смягчала господствующее в нём беспокойство и нервную свехвпечатлительность своей психической безмятежностью и равновесием.» [Ficowski 1992: 17]. Но эта благотворная роль матери в жизни Шульца парадоксальным образом сказалась на минимизации её роли в повестях «Коричные лавки» и «Санаторий под Клепсидрой». «Она не нашла в шульцевской мифологии столь же почётной роли, как его отец, была духовно дальше, а её предусмотрительная жизненная трезвость привела к тому, что её миновал мифологический аванс» [Там же: 18]. Но демифологизация матери не означает демифологизации женского начала, что также связано с биографией детства Шульца. Е. Фицовский пишет о ещё одном семейном обстоятельстве, связанным с ролью няни, которая получила художественную жизнь в мифологически полноценном образе служанки Адели: «Щадимый своей матерью, которая на него никогда не поднимала руки, Бруно подвергался наказанию няней во

время отсутствия родителей дома. Он никогда не пожаловался на это и много лет спустя исповедовался в этом близкой особе, что эти полузабытые и мелкие, казалось бы, инциденты стали причиной его мазохистических склонностей, которые со временем развились и укрепились» [Там же: 19].

С образом Адели связан образ Шлемы. Однажды, «в пасхальные праздники», к маленькому Иосифу заглянул Шлема, чтобы посмотреть на его рисунки, и увидел туфельки и платья Адели. Держа их в руках, он произнес: «– Понимаешь ли ты чудовищный цинизм этого символа на ноге женщины, провокаторский вызов ее разнузданной походки на этих высоких каблуках? Да разве могу я оставить тебя под властью этого символа! Избави меня Бог так поступить <...> Говоря это, он ловко засовывал за пазуху туфельки, платье и бусы Адели» [Шульц 2000: 35].

Также прослеживается тема женщины в рассказе Шульца «Книга», в котором появляются такие героини, как Анна Чиллаг и Магда Ванг. Анна Чиллаг, чье имя оказалось в Книге маленького Иосифа, рассказывала свою историю о том, как она стала «апостолом волосатости»: «Я, Анна Чиллаг, уроженка Карловиц на Моравах, имела жидкие волосы <...> У нее стали расти волосы, мало того, ее муж, братья, племянники с каждым днем все больше обрастали густым, черным мехом волос <...> Облаготетельствовав родной город, она возжаждала осчастливить весь свет и просила, убеждала, умоляла принять ради собственного спасения этот Божий дар, чудодейственный бальзам, тайну которого знала она одна» [Там же: 109]. Следует отметить, что Анна Чиллаг была реальной личностью и в начале XX века в прессе размещалась реклама средств от облысения следующего содержания: «Я, Анна Чиллаг, вырастила свои необычайно длинные (в 185 см. длиною) волосы, напоминающие волосы Лорелей – благодаря 14-месячному потреблению особой мною самой изобретенной помады...» и т.д. [Чурилов 2014: <http://kapitalist.tv/2014/06/02/shapirograf-fisgarmoniya-i-chyornaya-golova/>]. Таким образом, объектом мифологизации может стать даже реклама

из «желтой прессы», которая когда-то произвела большое впечатление на Шульца-ребенка.

На последних страницах Книги появляется Магда Ванг: «Там мелким шажком выходила окутанная шлейфом платья некая фрау Магда Ванг и с высоты затянутого декольте объявляла, что ей смешны мужская решительность и принципы и что ее специальностью является ломка самых сильных характеров» [Шульц 2000: 110]. Это героиня также была реальной личностью, она была актрисой и снималась в кино в период 1910-1917 гг. и умерла в 1960 году.

Секрет этой инверсии женского и мужского начала в творчестве Шульца кроется в его биографии. Феномен Кафки в гендерном аспекте скорее противоположен Шульцу. Тот образ семьи, который создаёт Кафка в рассматриваемых нами произведениях, отвечает традиционному патриархальному типу семьи с безоговорочной властью отца. Мать выступает в роли спутницы, помощницы и единомышленницы отца. Но всё-таки, ассоциируясь с отцом, она не вызывает страха, в отличие от отца, воспринимается как более мягкая и приемлемая альтернатива для Кафки. Женщина в судьбе и творчестве Кафки является символом возможности бегства от деспотической власти отца и возможности избежать наказания. Кроме того, она для героя – шанс хоть как-то приспособиться к чуждому и абсурдному миру, вступить в принятую обществом роль, предстать в глазах других взрослым и самостоятельным человеком, не зависящим от воли отца. Мать Кафки, верная и любящая еврейская мать и жена, глубоко и по-матерински любила и жалела своего сына, но она находилась во власти супруга-тирана. Макс Брод отмечал: «В противоположность к своему бушующему и вечно ноющему супругу Юлия была уравновешенной, прагматичной и при этом дружелюбной и располагающей личностью. Для нее было характерно – что не мог простить ей Кафка – что она постоянно подавляла частые конфликты между детьми и мужем, вместо того чтобы искать решение: аргументировав в большинстве случаев тем, что Германа

нужно оберегать» [Брод 2000: 45]. В «Письме к отцу» Кафка писал о матери следующее: «Верно, мать была безгранично добра ко мне, но все это для меня находилось в связи с Тобой, следовательно – в недоброй связи. Мать невольно играла роль загонщика на охоте ... мать сглаживала все добротой, разумными речами (в сумятице детства она представлялась мне воплощением разума), своим заступничеством, и снова я оказывался загнанным в Твой круг, из которого иначе, возможно, и вырвался бы, к Твоей и своей пользе» [Кафка 2004: 315].

К. Давид пишет об отношениях Кафки с сестрой Элли следующее: «Хотя она страдала от отца ничуть не меньше, чем Франц, доверительные отношения между братом и сестрой сложились лишь после ее замужества. В молодые годы он считал, что сестра унаследовала характер отца и не пытался с ней как-то сблизиться» [Давид 2008: 109]. Вот что сам Кафка пишет о ней в «Письме отцу»: «Элли – единственный пример почти удавшейся попытки вырваться из-под Твоего влияния.» [Кафка 2004: 318].

Сестру Валли Кафка описывает следующим образом: «Больше всего посчастливилось в отношениях с Тобой Валли. Она была ближе всех к матери и, подобно ей, приспособливалась к Тебе без особого труда и урона ... Впрочем, Ты, кажется, никогда особенно не любил кафковское в женщинах.» [Там же: 319].

По поводу третьей сестры, Оттлы, Кафка пишет, что она не приспособлялась к отцу, и не пыталась вырваться из его влияния, но жизнь ее сложилась таким образом, что она была от отца дальше всех: «Она так далека от Тебя, что Ты видишь уже не ее, а призрак, который ставишь на то место, где предполагаешь ее присутствие» [Кафка 2004: 319].

В рассказе Кафки «Превращение» отразились автобиографические моменты, связанные с взаимоотношениями Кафки с тремя сестрами. Сестра, которую главный герой рассказа Грегор Замза очень любит и мечтает о лучшей жизни для нее, с нежностью и заботой относится к брату.

Единственное, чего хочет Грегор, – это заработать денег, чтобы оплатить ей музыкальное образование. Однако отношение сестры к брату меняется вместе с превращением Грегора в насекомое и изменением в его поведении. Поначалу она очень переживала за брата, она взяла на себя всю заботу о нем, приносила ему еду, убирала комнату: «Чтобы узнать его вкус, она принесла ему целый выбор кушаний, разложив всю эту снедь на старой газете <...> Если бы Грегор мог поговорить с сестрой и поблагодарить ее за все, что она для него делала, ему было бы легче принимать ее услуги; а так он страдал из-за этого» [Кафка 2001: 112]. Но однажды, когда к Грегору в комнату заглянула мать, он сильно напугал ее, после чего отношение сестры изменилось: «Дорогие родители, – сказала сестра, хлопнув, чтобы призвать к вниманию, рукою по столу, – так жить дальше нельзя. Если вы этого, может быть, не понимаете, то я это понимаю. Я не стану произносить при этом чудовище имя моего брата и скажу только: мы должны попытаться избавиться от него» [Там же: 115]. Также присутствовала в доме старая служанка, вдова, которая не со страхом, а с неким интересом наблюдала за Грегором.

Таким образом, в рассказе «Превращение» прослеживается достаточно много женских образов. Поначалу они создают контраст образу жестокого отца, который является скрытым врагом главного героя. Для главного героя женские образы — это некий символ надежды на перемену к лучшему или, по крайней мере на приспособление в новой ситуации, запечатленный в портрете дамы в боа, висящий на стене в комнате Грегора Замзы. Но впоследствии эта надежда главного героя, как мы видим, не оправдывается.

В сознании Кафки присутствует сознание иллюзорности бегства и освобождения. Возможность брака в новелле «Приговор» оценивается как грех перед родителем, и страх перед родительским осуждением и последующим наказанием в жизни заставляет писателя отложить в сторону подобный проект. Т.е. вообще связь с женщиной, согласно традициям и моральным установкам семьи, заданным отцом, расцениваются как грех, что соответствует библейской мифологеме грехопадения. Об этом

свидетельствует помолвка и несостоявшийся брак писателя с Фелицей Бауэр, заменённый обильной корреспонденцией.

Было у Кафки еще два романа (Юлия Вохрышек, Милена Ясенская). Биографы свидетельствуют, что женщины, хотя и привлекали Кафку, но одновременно пугали его. Будучи робким по натуре человеком, он переносил свою любовь на бумагу, этот способ признания в любви был безобиден и вместе с тем чувственен.

В третьей главе романа Кафки «Процесс» присутствует загадочный образ книги, который также связан с темой женщины: «Книги были старые, потрепанные, на одной переплет был переломлен и обе половинки держались на ниточке <...> Он открыл ту, что лежала сверху, и увидел неприличную картинку. Мужчина и женщина сидели в чем мать родила на диване, и хотя непристойный замысел художника легко угадывался, его неумение было настолько явным, что, собственно говоря, ничего, кроме фигур мужчины и женщины, видно не было <...> – Так вот какие юридические книги тут изучают! – сказал К. – И эти люди собираются меня судить!» [Кафка 2004: 73] Здесь следует провести аналогию с рассказом Шульца «Август», в котором появляется старший кузен Эмиль, в чьем лице «заплутались угасающие воспоминания бурной и бесполезной жизни»: «Он зажал меня между коленями и, проворно тасуя перед моими глазами фотографии, стал показывать изображения голых мужчин и женщин в странных позах. Я стоял, прижавшись к нему боком, и далеким, невидящим взглядом всматривался в эти нежные человеческие тела, как вдруг флюид непонятного возбуждения, от которого внезапно помутнел воздух, дошел до меня и пробежал по телу дрожью беспокойства, волной мгновенного озарения» [Шульц 2000: 36].

Это сопоставление двух цитат из романа Кафки «Процесс» и рассказа Шульца «Август» основывается на присутствии в текстах одного и того же мотива – просматривания главными и второстепенными персонажами порнографических журналов с обнажёнными мужчинами и женщинами на фотографиях. Сами по себе эти порнографические мотивы имеют вполне

очевидные мифологические коннотации с темой грехопадения, с искушением Адама и Евы и последующим их изгнанием из рая. Но у Кафки и Шульца эти образы даны в разных контекстах. У Кафки присутствие этих мотивов играет дискредитирующую роль по отношению к образу суда и самому процессу (они подрывают моральный облик судей, занятых делом Йозефа К., т. е. дают повод Йозефу задать риторический вопрос «а судьи кто?»). У Шульца образ суда не играет сколько-нибудь существенной роли. На первый план выходит тема детства, с которой в мифологической картине мира связан образ рая. Старший кузен Эмиль показывает ребёнку сомнительные картинки, выступая, таким образом, в роли совратителя. Эмиль – образ падшего человека. Но, несмотря на то, что картинки вызывают у ребёнка «возбуждение», не происходит его падения.

Проведенный анализ позволяет нам сделать вывод, что образы мужчин и женщин в прозе Кафки и Шульца выступают в своей реалистической функции. Они связаны с автобиографическим началом творчества обоих писателей (образы отца, матери, сестер). Но, будучи реалистичными, они в то же время и мифологичны по своей природе. В творчестве Шульца осуществляется мифологическая инверсия, женское начало играет определяющую роль, что позволяет провести аналогию с таким устройством общества как матриархат. Решение вопроса о соотношении между мужским и женским началом в творчестве Кафки является более традиционным, оно основывается на верховенстве мужского (отцовского) начала. В прозе Шульца большую роль играет также роль ребенка как наблюдателя, который в известном смысле находится «вне» мужского и женского начал. У Кафки эта «детская» точка зрения, как правило, отсутствует, так как герой-рассказчик – это человек совершеннолетнего возраста (см., например, рассказ «Приговор»). Кроме того, на гендерную оппозицию мужское — женское большое влияние оказывает проблема грехопадения и развращенности цивилизации (эротика, порнография).

Выводы

1. Творчеству Кафки свойственен автобиографизм как одно из «измерений» художественного текста. Произведения Шульца являются насквозь автобиографичными, сам автор называет их «автобиографическими повестями».

2. Мифобиографическая образность Шульца и Кафки является художественным синтезом двух принципов их творчества – мифологизма и биографизма.

3. Мифообраз отца у Шульца и Кафки является центром мифобиографической картины мира. Если у Шульца отец всегда показан с сыновней точки зрения, и это исключительно точка зрения восхищения, обожания, а сын практически никогда не показан с точки зрения отца, то в прозе Кафки наблюдается «интерференция» сыновнего взгляда на отца и отцовского взгляда на сына, причем в обоих случаях это крайне пристрастный взгляд: отец и сын критически оценивают, судят друг друга, позволяют друг о друге весьма неприязненные суждения. В прозе Кафки и Шульца образ главы рода нашел свое незаменимое место, однако эти образы различаются в своей художественной реализации. Осуждающий, карающий, выносящий нечеловеческие приговоры Германн и окутанный метафизическими страстями, всегда готовый к творческим экспериментам Иаков. Оба являются создателями: один мира угрозы, страха и психического угнетения, другой – «регионов великой ереси».

4. В мифобиографическом творчестве Шульца и Кафки существует бинарная оппозиция «отцовское – материнское», причём отцовское в творчестве обоих писателей является доминирующим. Однако бинарная оппозиция «женское – мужское» характеризуется инверсией, поскольку женское нередко выступает доминирующим, сильным началом. Особенно это характерно для мифобиографической прозы Шульца.

5. Лейтмотив власти женщин, превосходства женщины над мужчиной Шульца имеет мифологические и исторические корни в сведениях о матриархате как способе организации власти в некоторых древних обществах.

6. Теоретическое обоснование идеи матриархата, восходящей к архаике, даёт отец в «Трактате о манекенах». Основным тезисом этого трактата является идея о самозарождении материи. Материя выходит из-под власти демиурга, бога, творца, и начинает создавать саму себя.

7. В изобразительном и словесном творчестве Шульца мы наблюдаем сильных, доминирующих, властных женщин и слабых, подчиняющихся им мужчин. В рассказах Кафки мужчина выступает с позиции силы и женщина подчиняется мужчине. В рассказах Шульца женское начало выходит из под контроля отцовского (мужского) и создает новый матриархальный мир, тогда как у Кафки женское (материнское) начало подконтрольно мужскому (отцовскому).

ГЛАВА 3. МИФОИСТОРИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ

Б. ШУЛЬЦА И Ф. КАФКИ

§ 1. Исторические события и личности в мифотворчестве

Шульца и Кафки

Мифологизм и историзм – это разные, но связанные друг с другом формы сознания, относящиеся соответственно к архаическому и к новому периоду истории мировой культуры. Существует многие определения термина *историзм*. Приведем некоторые из них: «Подход к объекту с точки зрения закономерного процесса его развития» [Константинов 1962: 352], «принцип познания вещей и явлений в их становлении и развитии, в органической связи с порождающими их условиями» [Фролов 1987: 177], «способность художественной литературы точно воссоздавать облик, колорит, дух ушедшей исторической эпохи в конкретных картинах жизни, человеческих судьбах и событиях. Историзм придает произведению характер правдивого исторического свидетельства» [Белокурова 2005: 215], «термин для обозначения сложившейся на базе классического идеала научного знания методологической стратегии анализа культуры» [Кузнецов 2007: 223].

Мифоисторизм – термин, в котором основным элементом является «миф», в то время как «история» служит материалом для мифологических экспериментов. Соотношение между историческими и мифологическими персонажами – это и есть мифологизация истории. Если классический историзм предполагает линейную модель времени, основанную на трихотомии прошлое – настоящее – будущее, то мифоисторизм, строится на использовании циклической модели, свойственной мифу. Согласно этой модели, события, произошедшие в прошлом, могут повторяться в настоящем и будущем. Традиционный линейный порядок истории нарушен и время течёт по законам мифа, т.е. возвращается назад или даже, как говорит Шульц в рассказе «Гениальная эпоха», даёт «боковые ответвления». События

разворачиваются как бы в сослагательном наклонении, т. е. большую роль в рассказе об исторических событиях играет художественный вымысел.

По констатации В.Н. Топорова, «в настоящее время не подлежат сомнению как суверенность и независимость истории и мифа, так и их глубинные генетические связи» [Топоров 2008: 35]. По мнению учёного, в архаический период истории миф частично выполнял те функции, которые в наше время закреплены за исторической наукой. В самом деле, миф играл познавательную роль: он объяснял смысл событий, происходящих в мире, и одновременно он был повествованием, «рассказом о событиях», т.е. именно тем, что представляет собой история (от «ἱστορία» – древнегреч.) На границе между архаикой и зарождением цивилизации миф и история постоянно вступают в тесные взаимодействия (создавая тем самым, по словам В.Н. Топорова, «мифоисторическую традицию»). Однако уже в Новое время, как полагает В.Н. Топоров, происходит «эмансипация истории от мифа». Важную роль играла в этом иудеохристианская традиция: «Вклад иудаизма в переход от мифа к истории состоял в “декосмологизации” бога (который вышел из чисто природной сферы и полнее проявляется в истории, чем в космологии) и царя...» [Там же: 37]. В.Н. Топоров отмечает, что христианство, как и иудаизм, сыграло большую роль в преодолении границ между историей и мифом: «Христианская мифология впервые и полностью поместила бога в историческое время, настаивая на историчности Иисуса Христа, пострадавшего во время Понтия Пилата. Утверждается взгляд, согласно которому человек живёт не в сфере мифа и космологии, а в истории» [Там же: 37].

Точку зрения В.Н. Топорова во многом предопределяет философско-историческая теория Н.А. Бердяева, изложенная им в работе «Смысл истории». По словам философа, иудейская и христианская традиция пронизана чувством исторического динамизма, которого была лишена статическая мифологическая картина мира древних греков и римлян. Философ пишет: «Еврейству принадлежала совершенно исключительная роль в

зарождении сознания истории, в напряженном чувстве исторической судьбы, именно еврейством внесено в мировую жизнь человечества начало «исторического» [Бердяев 1969: 105]. «Христианство внесло исторический динамизм, исключительную силу исторического движения и создало возможность философии истории <...> Христианство внесло динамизм, потому что оно внесло идею однократности, неповторимости событий, что миру языческому было недоступно» [Там же]. Идею «многократности, повторяемости событий», свойственную всему языческому миру, т.е. циклического мифологизма, Н.А. Бердяев противопоставляет идее «однократности, неповторяемости, единичности», т.е. мессианскую идею, свойственную как иудейскому, так и христианскому сознанию.

В более ранней теоретической работе «Кризис искусства» Н.А. Бердяев пишет не только о поступательном движении от мифологизма к историзму, но и о возвратном движении больших художников XX века к мифу, уже в новой форме синтеза истории и мифа. В XX веке возникла потребность многих современных художников к синтезу современного и первобытного, т.е. истории и мифа: «И затосковал человек в своем творчестве по органичности, по синтезу, по религиозному центру, по мистерии» [Бердяев 1918: 106]. Далее Н.А. Бердяев пишет: «Искания синтеза искусства, искания мистерии, опыты возврата к искусству литургическому и сакральному представлены замечательными творцами и мыслителями, но в них многое сохраняется от старого и вечного искусства, не окончательно поколеблена его основа» [Там же: 107].

Таким образом, мы видим, что проблемы соотношения между историей и мифом находятся в центре внимания философов и культурологов, хотя они не используют двусоставный термин *мифоистория*. Термин *мифоистория* неоднократно появляется в трудах историков и литературоведов, но понимается он различно. А.В. Ставицкий писал: «В отличие от обычной общепринятой «классической» истории, мифоистория не «работает» с фактами в принципе. Она не ограничена теми или иными умозаключениями,

сделанными на основе изучения каких-либо исторических источников <...> Иными словами, мифоистория «работает» с теми фактами сознания, которые в современной науке называют мифами, делая их объектами своего познания и способом воздействия на сознание людей» [Ставицкий 2008: <http://rusprostranstvo.com/?p=115>]. Существует и другая точка зрения: по мнению А.С. Цыганкова, «мифоистория есть синтез сюжета мифологемы и исторического факта в сознании социума, иными словами, мифоистория есть символ – то, где событие перестает быть равным самому себе, приобретает несвойственный ему смысл посредством его интерпретации» [Цыганков 2014: [http:// docplayer.ru/ 41515414- Socialnaya- identichnost- i- mifoistoriya- transformacionnye- izmeneniya- soderzhaniya- mifologem.html](http://docplayer.ru/41515414-Socialnaya-identichnost-i-mifoistoriya-transformacionnye-izmeneniya-soderzhaniya-mifologem.html)].

Е.Л. Яковлева пишет о мифологических символах следующее: «Особенность мифологических символов связана с тем, что это одни из древнейших видов символов, которые продолжают жить и в современности, благодаря ценностному смысловому наполнению. Мифологические символы включают в себе множество значений, нередко противоречивых, их можно интерпретировать бесконечно» [Яковлева 2010: 5].

Большим количеством мифологических символов насыщен один из рассказов Бруно Шульца («Весна»), в котором переплетаются исторические персонажи и библейские герои.

Рассказ Шульца «Весна» («Wiosna», 1936) является третьим рассказом цикла «Санаторий под Клепсидрой» и самым большим по объему рассказом во всём творчестве Шульца. С самого начала он жанрово определяется как «история одной весны», и здесь самим автором демонстрируется многозначность самого слова *история*, в частности, акцентируются два его значения: «рассказ, повествование» (1), «прошлое, сохраняющееся в памяти человечества» (2). Как и в других рассказах Шульца, сам предмет изображения здесь показан под мифологическим углом зрения. Таким предметом в рассказе «Весна» является время года, который имеет в себе скрытый символический подтекст – революция. Об этом говорится уже в самом начале рассказа:

«Каждая весна именно так начинается <...> В каждой – надо сразу сказать – есть всё: бесконечные процессии и манифестации, революции и баррикады» [Шульц 2000: 118]. И далее: «О, этот вихрь событий, ураган происшествий – счастливый государственный переворот, патетические, возвышенные и триумфальные дни! Как хотелось бы мне, чтобы шаг этой истории подхватил их волнующий, возвышенный такт, перенял героический тон той эпопеи, сравнялся в марше с ритмом той весенней «Марсельезы!»» [Там же: 119]. (ср. в оригинале: «...przejął bohaterski ton tej epopei, zrównał się w marszu z rytmem tej wiosennej marsylianki!» [Schulz 1936: 21]).

Таким образом, природа («весна») и история («революция») сливаются у Шульца в единое целое как мифоисторический рассказ, т. е. в «эпопею». Сам Шульц жанрово сближает свой рассказ с «эпопеей» (от греч. *ἐποποιΐα*, из *ἔπος* «слово, повествование» + *ποιέω* «творю»). И.А. Книгин в «Словаре литературных терминов» дает определение этому термину, которое является синтезом понятий «история» и «миф»: «Значительное по объему стихотворное или прозаическое произведение, затрагивающее общенациональную тематику. В начальные периоды развития словесности преобладала разновидность героического эпоса, изображавшая наиболее существенные события и коллизии жизни: мифологически осознанные народной фантазией столкновения природных сил, а также военные столкновения» [Книгин 2006: <http://litterms.ru/>]. В рассказе Шульца «Весна» история, рассказываемая нарратором, так называемый «tekst wiosny» – «текст весны» теряет один из основополагающих атрибутов исторического процесса – линейность, т.е. последовательность ряда событий, протекающих во времени, и приобретает гипертекстовый характер (ср. определение В. Руднева: гипертекст – «это нелинейный лабиринт, своеобразная картина мира, и выйти из него, войдя один раз, труднее, чем может показаться на первый взгляд» [Руднев 1997: 32]): «Поэтому история наша по примеру этого текста будет распространяться на

множество разветвившихся путей⁵ и вся будет пронизана весенними тире, вздохами и многоточиями» [Шульц 2000: 120] (ср. оригинал: «Dlatego będzie ta historia, wzorem tego tekstu, ciągnęła się na wielu rozgałęzionych torach i cała przetykana będzie wiosennymi myślnikami, westchnieniami i wielokropkami» [Schulz 1936: 28]).

В рассказе «Весна» центральную структуро- и сюжетообразующую роль играют библейские мифологемы. Для завязки рассказа большое значение играет эпизод, произошедший в «маленьком ресторанчике с садом, что был зажат между задними стенами крайних домов на рыночной площади», описанный в главе 2. Здесь герой Иосиф в обществе отца Иакова и анонимного фотографа, выступающий в функции «я»-нарратора, впервые встречает главную героиню рассказа Бьянку и после посещения ресторана видит «стандартный сон библейского Иосифа», названный им также «явным плагиатом с другого Иосифа, с которым такое произошло в совершенно иных обстоятельствах». Вот содержание этого сна: «Отец расстелил на земле пальто и уложил меня. Закрыв глаза, я видел, как солнце, луна и одиннадцать звезд, выстроившись, словно на параде, дефилируют передо мной / - Браво, Иосиф! – воскликнул отец и одобрительно хлопнул в ладоши» [Schulz 1936: 122].

Этот эпизод из рассказа «Весна» является совершенно осознанной атрибутированной аллюзией (по словам рассказчика, «явным плагиатом») из истории молодости библейского Иосифа, который последовательно увидел два сна, возмущившие его братьев, – о снопах и о звёздах: «И видел он еще другой сон и рассказал его братьям своим, говоря: вот, я видел еще сон: вот, солнце и луна и одиннадцать звезд поклоняются мне. И он рассказал отцу своему и братьям своим; и побранил его отец его и сказал ему: что это за сон, который ты видел? Неужели я и твоя мать, и твои братья придем поклониться тебе до земли? Братья его досадовали на него, а отец его заметил это слово» (Быт. 37: 9-11).

⁵ Подчеркивание здесь и далее наше.

Здесь бросается в глаза не только сходство между обоими сюжетами (это мотив «поклонения», превосходства, владычества Иосифа над своими братьями и даже над отцом с матерью), но и коренное различие: в рассказе «Весна» нет одиннадцати братьев Иосифа. Что же касается отца, носящего то же самое имя, что и библейский Иаков, то в рассказе «Весна» отец не «побранил» героя за дерзкий сон, а, наоборот, одобрил порыв сновидческой фантазии в эмоциональной форме («Браво, Иосиф!»). Другим важным отличием является тот факт, что в целом сюжет рассказа, события, происходящие с Иосифом в рассказе «Весна», внешне ничем не совпадают с событиями жизни библейского Иосифа.

Эта библейская мифологема отличается многослойностью благодаря имплицитным интертекстуальным переключкам с романом-тетралогией Томаса Манна «Иосиф и его братья». О собственном интересе к повествованию Манна Шульц сообщил в письме Виткевичу от 1936 г. («Манн показывает, что на дне всех событий людской истории, если очистить их от шелухи времени и множественности, обнаруживаются определённые прасхемы, «истории», на которых эти события формируются с бесчисленной повторяемостью» [Шульц 2000: 180]). Для «библейского» повествования Манна характерны принципы психологической ретроспекции и экзегетического комментария. Именно они позволяют развернуть лаконичный текст в многотомное повествование. Подобной развёрнутостью, обстоятельностью комментариев отличается и описание реакции Иакова на второй сон Иосифа в разделе четвёртом «Сновидец». Если в библейском тексте осуждение Иосифа за дерзкий сон является вполне однозначным, то Манн вводит амбивалентную психологическую мотивировку, показывает, что за внешним порицанием скрывалось скрытое удовлетворение: «И хотя в его порицаниях слышалась и неподдельная тревога о душевном здоровье «дитяти», озабоченность его склонностью к мечтательным сновидениям и исступленным пророчествам, то все же и это беспокойство, и этот страх были лишь слабыми чувствами по сравнению с той нежно-благоговейной

удовлетворенностью, которой наполнило его нескромное виденье Иосифа; самым безрассудным образом он просил бога, чтобы этот сон исходил от него» [Манн 2010: 237].

Этот пассаж из романа Томаса Манна является одним из интертекстуальных «ключей» к рассказу Шульца «Весна». У Манна отец испытывает чувство досады разве что по поводу того, что его сын рассказал свой провидческий сон в присутствии недоброжелательно настроенных братьев. В рассказе Шульца этой преграды нет – единственным свидетелем разговора является «пан фотограф», «фотографирующий» сон Иосифа, – и это позволяет быть и отцу и сыну более откровенными в своих эмоциях.

Если говорить о связи мифа и истории в контексте рассказа «Весна», то невозможно упустить сравнение Франца Иосифа I (главы двуединого государства Австро-Венгерской монархии, чье правление выпало на детские годы жизни Шульца) с демиургом, Творцом: «Многое говорит за то, что Франц Иосиф I, по сути дела, был могущественным и унылым демиургом (ср. дословно в оригинале: «Franciszek Józef I był w gruncie rzeczy potężnym i smutnym demiurgiem» [Schulz 1936: 31]) <...> Этот черствый, отупелый старец, по сути своей не обладавший никакой привлекательностью, сумел перетянуть на свою сторону большую часть творения» [Шульц 2000: 124].

Образ австро-венгерского монарха в произведениях Шульца имеет аналогии с тем, как Кафка в своём мифоисторическом рассказе «Как строилась китайская стена» под аллегорической маской Китайской империи раскрывал образ государственного устройства Австро-Венгрии. Анализируя этот рассказ, Е.В. Лескова обращает внимание на то, что рассказчик у Кафки позиционирует себя как историк и что он пишет в жанре научных записок компаративистского характера: «Я занимался и до сих пор занимаюсь почти исключительно сравнительной историей народов» [Кафка 1995: 312]. Однако, вопреки этому заявлению, по мнению Е.В. Лесковой, в данном рассказе отсутствует сравнение в точном смысле этого слова, поскольку раскрывается образ только одной цивилизации, а не двух – древнекитайской. «Сравнительный» аспект

данного рассказа уходит на второй план, а основную роль приобретает фрагментарная жанровая природа произведения: «...текст рассказа не является сам по себе «сравнительной историей», а может стать в воображении читателя разве что фрагментом некоего научного целого» [Лескова 2015: 115]. Позволим себе выразить несогласие с этим мнением. В анализируемом рассказе присутствует имплицитное сравнение двух цивилизационно далёких друг от друга империй – Китайской и Австро-Венгерской. Но несмотря это различие цивилизаций, обнаруживается парадоксальное сближение этих государств в идее обожествления особы императора, его мифологизации. В обоих случаях император (у Кафки «Kaiser», у Шульца «Cesarz») оказывается в действительности обычным, даже заурядным человеком. Но в глазах своих подданных он предстаёт небожителем. Он даже кажется не человеком, как обычные люди, неким абстрактным началом, о котором много говорят и какое у всех на слуху, но никто не может в точности сказать, что он собой представляет. Т.е. фигура императора в рассказе Кафки «Как строилась Китайская стена» предстаёт воплощением чистого мифа.

Однако с точки зрения автора и рассказчика, учитываются оба компонента образа правителя – реальный и мифический, поэтому сам образ оказывается внутренне противоречивым. Как и Шульц, Кафка показывает контраст между обширностью империи и ничтожностью фигуры её правителя: «Так обширна наша страна, что никакой сказке не охватить ее, едва удастся небу дотянуться от края до края, и Пекин на ней – только точка, а дворец императора — только точка. Но император как понятие, конечно, огромен, он высится сквозь все этажи вселенной. А живой император – такой же человек, как мы, подобно нам, лежит он на ложе, и хоть оно тщательно измерено, но все относительно весьма узкое и короткое» [Кафка 1995: 314]. В самой конструкции этого предложения мифоисторизм Кафки основывается на контрасте двух образов правителя: мифологического («император как понятие, конечно, огромен») и реально-исторического («живой император – такой же человек, как мы» (дословно в оригинале: «ein Mensch wie wir» –

«такой же человек, как мы...»). Интересно здесь заметить, что «человечек» в переводе с нидерландского – это «манекен» («mannequin»), т.е. понятие, которое является ключевым для онтологии Шульца (см. гл. 2.2. «Мифообраз отца»), имеет отражение и в исследуемом нами рассказе.

Мифоисторическая структура рассказа Кафки раскрыта с помощью вставной притчи о вестнике. Это предание о некоей «вести», которую послал император последнему, самому ничтожнейшему своего подданному, живущему на самой окраине империи. Речь идёт о полномочном и энергичном посланнике, который, в отличие от других людей, с лёгкостью прокладывает себе путь. Однако его путь оказывается долг и извилист, и вестник никогда не сможет донести известие императора подданному.

В рассказе «Как строилась Китайская стена» говорится о том, что в Китае не доверяют реальным посланникам императора («И если один-единственный раз в жизни целого поколения какой-нибудь заезжий императорский чиновник, инспектируя провинцию, попадет случайно в нашу деревню, предъявит от имени правящего императора какие-нибудь требования <...>, то по всем лицам заскользит улыбка, люди будут тайком переглядываться и наклоняться к детям, чтобы чиновник не видел их лиц») [Там же: 313]. Причиной данного скепсиса является то, что этот посланник является представителем уже умершего императора («самовольно поднятый из гробовой урны и полуразложившийся мертвец» [Там же: 315]). Здесь возникает точка пересечения между фантомом китайского императора у Кафки и императором-манекеном в рассказе Шульца «Весна».

Как и в упомянутом рассказе Кафки, в рассказе Шульца «Весна» присутствуют фигуры вестников, гонцов, посланников императора. Причём если у Кафки вестник метафорически уподобляется лучу, доносящему до подданного «солнечный блеск императора», то и в рассказе Шульца говорится о том, что небесно-голубой цвет мундиров многочисленных «почтальонов, кондукторов и служащих департамента» императора Франца Иосифа метафорически уподобляет этих служащих «сонму ангелов», хотя в самом

этом сверхъестественном сравнении заложена язвительная ирония: «Даже самый ничтожный из этих небесных гонцов сохранял на лице заимствованный от Творца отблеск предвечной мудрости и жовиальную благосклонную улыбку, даже если от ног его вследствие тягостных земных странствий несло потом» [Шульц 2000: 125].

В рассказе Шульца часто упоминается имя младшего брата Франца Иосифа, Максимилиана, эрцгерцога Австрии, который в 1864 году при поддержке французского императора Наполеона III получил титул и корону Императора Мексики. После окончания Гражданской войны в Америке, США, которые были против Максимилиана, стали поставлять оружие республиканцам. К 1866 году свержение Максимилиана с престола стало неотвратимым. Годом позже император Максимилиан I был расстрелян по приговору военного суда, но в рассказе Шульца эта полузабытая историческая личность, по законам мифоисторического времени, будто бы возвращается из небытия. Из неудачливого младшего брата всемогущего императора Франца Иосифа он становится его харизматичным антагонистом, предвестником и символом идеи революции, которая грозит стереть с лица земли монархический строй. Этот мифологический смысл младшего брата – противника императора создаётся с помощью символической колористики рассказа: «Этот условно рожденный, профессионально как бы пострадавший в силу своей роли неудачливый антагонист звался эрцгерцогом Максимилианом. Уже само это имя, произнесенное шепотом, молодит кровь у нас в жилах; она становится светлей и красней, быстрее пульсирует тем ярким цветом энтузиазма, сургуча и красного карандаша, которым помечены радостные телеграммы оттуда» [Шульц 2000: 129]. С эрцгерцогом Максимилианом ассоциируется красный цвет, это цвет революции, а с Францем Иосифом чёрно-жёлтый (флаг империи Габсбургов), т.е. цвет реакции. Таким образом, на «цветовом» уровне мифоистории Шульца Франц Иосиф и Максимилиан представлены как антиподы и антагонисты. Несмотря на то, что Франц Иосиф и его брат Максимилиан представлены

антагонистами, их объединяет шульцевская мифологема кукольности. Максимилиан также представлял собой восковую фигуру, заведенную куклу или манекен: «Соответствующим образом заведенный эрцгерцог производил механический обзор – искусно и торжественно, как привык при жизни <...> Ведь он даже не был собой в полном значении этого слова, а всего лишь приблизительным собственным двойником, изрядно упрощенным и пребывающим в глубокой прострации» [Там же: 130]. Здесь можно провести параллель с доктриной отца рассказчика в рассказе «Трактат о манекенах». Сутью трактата является процесс редукции личности, который замечает в современном мире отец. Люди становятся манекенами, пустыми куклами, лишенными способностей чувствовать, мыслить, и прежде всего, осознавать собственное существование. Человечество перестает быть чем-то существенным, исключительным и великолепным. Вот что пишет Р Лахманн: «Бруно Шульц соединяет в манекене признак «модель» с признаками лживого образа и пробуждающейся к жизни статуи. Однако манекен не только модель (в данном случае с индексом: ложный образец), но еще и составная кукла» [Лахманн 2009: 23]. В доктрине отца люди становились манекенами – творениями, призванными к жизни для одного жеста, одной позы, в который бы они находились все свое существование. Иногда у этого манекена имеется только одна рука, нога или половина лица – остальное не нужно, поскольку он спроектирован для этой, а не для другой декоративной функции. Бывает и так, что у него лишь передняя часть тела, сзади пустота, зашитая полотном или побеленная. Польский исследователь Войчех Жехак пишет об этом процессе следующее: «Процесс дегуманизации и деградации человека является для Шульца доказательством кризиса цивилизации, который охватил весь мир» [Rzehak 2009: 118]. Следует также отметить, что манекены, восковые куклы паноптикума, появляются в последней главе рассказа «Весна», когда Иосиф просит их о помощи в освобождении Бьянки. Эти куклы представлены великими, выдающимися историческими личностями: «Эти великие мужи, цвет человечества — Дрейфус и Гарибальди, Бисмарк и Виктор Иммануил,

Гамбетта и Мадзини и множество других, — тупо сидели, постанывая время от времени» [Шульц 2000: 133].

С именем Максимилиана связан еще один персонаж рассказа — Бьянка (что в переводе с латинского *blanca* означает «белая», «чистая»), которая, как удалось выяснить рассказчику, изучая альбом с марками, является внебрачной дочерью эрцгерцога. У Максимилиана была любимая женщина, звали ее Кончита. После смерти эрцгерцога она вместе с маленькой Бьянкой переехала в Париж, где до конца своих дней хранила верность своему возлюбленному. Рассказчик обращает также свое внимание на Виллу Бьянку, яркий образец архитектурного стиля сецессии (венского модерна) конца XIX – начала XX вв. – богато оформленное темно-зеленое двухэтажное здание⁶. Главные цвета виллы – белый и зеленый. Герой соотносит его с парком, который простирается за этим же зданием: «Белые стены виллы с ее верандами, просторными террасами представляли передо мной все в новых и новых аспектах <...> Но все окна и двери были задернуты зелеными шторами. Ни единый звук не выдавал потаенной жизни этого дома <...> В тишине этого серого дня лишь белые стены виллы что-то говорили с беззвучным, но выразительным красноречием богато детализированной архитектуры <...> По ярко-белому фризу в ритмических каденциях направо и налево бежали барельефные гирлянды и в нерешительности останавливались на углах» [Шульц 2000: 134]. Ср. сочетания «белого» и «зеленого» в оригинале: «Białe ściany willi», «zaciągnięte zielonymi storami», «kredowobiałe ściany willi», «Wzdłuż jaskrawobiałego fryzu...» и т.д. [Schulz 1936: 42]. В данном отрывке присутствуют оба цвета – белый и зелёный, причём белый в его разных оттенках «kredowobiały» («мелово-белый»), «jaskrawobiały» («ярко-белый»).

⁶ Сейчас это здание Дворца искусств, принадлежащее музею «Дрогобычина», и используется как выставочный центр. Здесь представлены настенные рисунки Б. Шульца, обнаруженные в 2001 г. на «вилле Ландау» в Дрогобыче). URL: <http://ua-travels.livejournal.com/2879193.html>

Не раз по отношению к вилле рассказчик применяет слово *экстерриториальность* (лат. *ex* «из, вне» и лат. *territoralis* «относящийся к данной территории»). По определению В.Б. Земскова, экстерриториальность – это «смена «зон творчества», предполагающая пересечение культурно-цивилизационных контекстов, традиций, переход в иное семантическое поле и иную систему экзистенциальных ценностей» [Земсков <https://culture.wikireading.ru/74008>]. Экстерриториальность, как считает исследователь, тесно связано с понятием границы.

В тексте рассказа «Весна» речь идет об экстерриториальности в двух значениях: первое – дом Бьянки находится под защитой международных договоров, второе – архитектурный стиль этого здания «выбивается» из общего стиля города: «Я разгадал секрет этого стиля. Линии этой архитектуры в навязчивом своем велеречии так долго повторяли одну и ту же невразумительную фразу, что наконец-то я понял ее коварный шифр, подмигивание, щекотную мистификацию. Поистине то оказался чрезмерно прозрачный маскарад. В этих затейливых подвижных линиях с их претенциозной изящностью крылся некий чересчур острый перчик, некая чрезмерность жаркой пикантности, было что-то лихорадочное, горячее, слишком ярко жестикулирующее — одним словом, нечто цветастое, колониальное, стреляющее глазами» [Шульц 2000: 135].

Большое значение для героя имеет альбом с марками, который однажды принес мальчишка по имени Рудольф. Он и является в структуре рассказа «Весна» моделью того гипертекста, по которому составлялся «гороскоп весны». Мир для героя рассказа разделился на жизнь до и после, она заиграла новыми красками и придала весне новое звучание: «И кто бы мог предвидеть, что откровение, окончательно завершенное, в полном снаряжении и такое ошеломительное, придет из альбома марок, что принес Рудольф <...> С альбомом в руках я читал эту весну. Разве не был он большим комментарием времен, грамматикой их дней и ночей?» [Там же: 137]. С Рудольфом у нарратора отношения складываются по-разному, герой считает его стражем

альбома, адъютантом - сначала они подружились: «Я стал адептом нового евангелия. Подружился с Рудольфом» [Там же: 140]. Вскоре после того, как герой посвящает Рудольфа в свои открытия, у них возникает непонимание: «Если я и питаю к нему как к владельцу альбома еще какие-то дружеские чувства, то его завистливые, полные несдержанного раздражения взрывы все сильней отталкивают меня от него. И все-таки я не выказываю ему обиды, как-никак я от него завишу» [Там же: 140]. В рассказе присутствует также следующее описание Рудольфа: «В сущности, он был печален, как тот, кто знает, что его будет убывать, меж тем как меня — прибывать. Он был подобен тому, кто пришел сделать прямыми стези Богу» [Там же: 133] («W gruncie rzeczy był smutny, jak ten, który wiedział, że jego będzie ubywać, podczas gdy ja przybierać będę. Był jak ten, który przyszedł prostować ścieżki Pańskie») [Schulz 1936: 41]. Здесь можно заметить сравнение владельца альбома с Иоаном Крестителем. В Новом завете рассказывается, как Иоанн начал свою проповедь о покаянии. На нем лежала особая миссия — он готовил людей к скорому явлению Христа. Узнав об этом, иерусалимские священники пришли к Иоанну и спросили его, кто он такой, на что тот ответил словами пророка Исайи: «Ибо он тот, о котором сказал пророк Исайя: глас вопиющего в пустыне: приготовьте путь Господу, прямыми сделайте стези Ему» (Мф. 3: 3). А в конце рассказа нарратор называет себя младшим братом Рудольфа, сравнивая себя и его с Авелем и Каином: «В сущности, я с самого начала знал свою судьбу. Она, как и судьба несчастного Максимилиана, была судьбой Авеля. Был момент, когда жертва моя была благоуханна и приятна Богу, а твой дым, Рудольф, стлался низом. Но Каин всегда побеждает. Игра была заранее предопределена» [Шульц 2000: 129]. В этой сцене прослеживаются аллюзия с сыновьями Адама и Евы: Каин однажды позавидовал брату Авелю и пожелал его смерти, но Господь предостерег его от братоубийства.

Иосиф, выполняющий функцию рассказчика, листая альбом с марками, не раз сравнивал себя с создателем мировой державы Александром Македонским. Таким образом, в сознании и воображении рассказчика

соединяются три начала – это дух весны (молодости революции), жажда познания мира и географических открытий (альбом к власти) и ницшеанская «воля к власти» (сравнение себя с Александром Македонским: «Вместе с Александром Македонским я возжаждал всего мира. Всего – и ни пядью меньше», «И тут, пожалуй, самая пора развернуть короткую параллель между Александром Великим и мной <...> он чересчур дословно воспринял Господни намеки. Будучи человеком действия, то есть человеком неглубокого духа, он истолковал свою миссию как предназначение завоевать весь мир» [Шульц 2000: 117]. Здесь нарратор проводит скрытую параллель Александра Македонского с судьбой Наполеона. Он пишет об Александре нём как о великом завоевателе, но также говорит о деградации этого выдающегося исторического деятеля. Здесь Шульц по-новому использует свой привычный мифологический приём превращения, иронически утверждая, что «в наказание Александр Македонский стал Францем Иосифом своего времени» [Там же: 117], т.е. превратился из всемирного деятеля в одного из деспотов мира.

Шульц умело сочетает в своих произведениях историческое и мифологическое начало, вписывая их в реальность человеческого бытия, тогда как Кафка в своих произведениях не отражает библейских и ветхозаветных персонажей. Практически не встречаются у Кафки и исторические персонажи.

§ 2. Феномен города в мифоисторической картине мира

Шульца и Кафки

Город, место рождения и проживания людей, неизменно вызывал интерес многих авторов, ученых и философов, он считался как средством создания и развития типа человека, так и независимой полноправной величиной.

Образ города является объектом индивидуального самостоятельного творчества автора. Кроме того, город является объектом изучения в литературоведении, в культурологии и в гуманитарных науках в целом. Это не просто частная наука (урбанология), но, как показывает Вяч. Вс. Иванов, ключ к онтологии как науке о бытии и космологии как науке о мироздании: «Город рассматривается как модель пространства вселенной. Соответственно его организация отражает структуру мира в целом» [Вяч. Вс. Иванов 2007: 166]. Томас Венцлова считает, что «позволительно утверждать, что любой город имеет свой «язык», говорит с нами его топографией, климатом, зданиями, а также корпусом произведений, связанных с его историей и судьбой [Венцлова 2014: 37]. Н.П. Анциферов в книге «Пути изучения города как социального организма» утверждает, что «город дает нам наиболее выразительный образ культуры своего времени. Он впитал в себя всю историю связанной с ним страны... Былое просвечивает в нем всюду: в направлении его улиц, в формах его площадей, в силуэтах его куполов и башен, в говоре его граждан <...> Все накопленное веками слито в нем в едином, целостном облике» [Анциферов 1926: 113]. Существуют различные типы городов. Ю.М. Лотман в статье "Символика Петербурга и проблемы семиотики города" говорит о городах концентрического и эксцентрического типа: «Концентрическое положение города в семиотическом пространстве, как правило, связано с образом города на горе (или на горах). Такой город выступает как посредник между землей и небом, вокруг него концентрируются мифы генетического плана (в основании его, как правило, участвуют боги), он имеет начало, но не имеет конца – это «вечный город». Эксцентрический город расположен «на краю» культурного

пространства: на берегу моря, в устье реки. Здесь актуализируется не антитеза «земля – небо», а оппозиция «естественное – искусственное». Это город, созданный вопреки Природе и находящийся в борьбе с нею, что дает двойную возможность интерпретации города: как победы разума над стихиями, с одной стороны, и как извращенности естественного порядка, с другой. Вокруг имени такого города будут концентрироваться эсхатологические мифы, предсказания гибели, идея обреченности и торжества стихий будет неотделима от этого цикла городской мифологии» [Лотман 1982: 117-118]. В статье «Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте» В.Н. Топоров говорит о двух образах города: «<...> город проклятый, падший и развращенный, город над бездной и город-бездна, ожидающий небесных кар, и город преображенный и прославленный, новый град, спустившийся с неба, на землю». К первому типу В.Н. Топоров относит Вавилон, ко второму – Небесный Иерусалим» [Топоров 1987: 123]. Городской текст, как отмечает исследователь, – это то, «что город говорит сам о себе – неофициально, негромко, не ради каких-либо амбиций, а просто в силу того, что город и люди города считали естественным выразить в слове свои мысли и чувства, свою память и желания, свои нужды и свои оценки. Эти тексты составляют особый круг. Они самодостаточны: их составители знают, что нужное им не может быть передоверено официальным текстам “высокой” культуры» [Там же].

Особенно много работ посвящено «петербургскому тексту». По мнению В.Н. Топорова, именно Петербург представляет собой уникальный феномен городского текста, хотя другие исследователи стали распространять это понятие на образы других городов: «московский текст», «пермский текст», «кёнигсбергский текст», «венецианский текст».

В настоящий момент в отечественном литературоведении существует ряд понятий, связанных с Петербургом, основными из которых являются «петербургский текст» и «петербургский миф». «“Петербургский миф” – это своего рода мифологический инвариант, не имманентный конкретным текстам, он существует потенциально в рамках определенного типа

художественного сознания. <...> “Петербургский текст” же – это воплощение этого инварианта на текстовом уровне (при этом материалом для воплощения могут быть отдельные произведения отдельных авторов или же совокупность произведений)» [Полещук 2008: 100].

Н.Е. Меднис, суммируя основные компоненты «московского текста», констатирует следующее: «<...> в начале XX века вполне определились три литературных лика Москвы: Москва сакральная, часто выступающая семиотическим заместителем Святой Руси; Москва бесовская; Москва праздничная. Первые два в едином литературном контексте взаимоотторгаемы и взаимосвязаны одновременно <...> Третий вариант интегрирует два первых, порождая амбивалентный, вполне соответствующий традициям народной праздничной культуры образ города» [Меднис 2003: 23]. В таком выводе прослеживается не только диалектика образа Москвы, но и любого другого города, поскольку город, как и весь мир, выступает полем борьбы «светлых» и «тёмных» сил в человеке, результатом которой являются устоявшиеся ритуалы, обряды, формирующие образ города в целом. Томас Венцлова выделяет два основных типа города – «город мифа» и «город истории». К первому он относит Вильнюс, ко второму Таллинн: «Вильнюс часто определяется как «эксцентрический», «странный», «загадочный» - то есть мифогенный город, способствующий созданию поэзии. Однако Вильнюс противоположен «странному» и «загадочному» Петербургу, так как не является искусственным и умышленным, но органически вырастает из своей почвы <...> В целом, вильнюсский текст ориентирован на мифическую модель мира, где подчеркивается вневременное, циклическое, а не временное, линейное начало; закономерность, а не эксцесс; повторяемость, а не эпизодичность. Таллинский текст в этом плане прямо противоположен вильнюсскому – в нём подчеркивается случай, анекдот, единичное, часто гротескное происшествие, то есть не мифическая парадигма, а историческое и литературное измерение» [Венцлова 2014: 41-42].

В русле исследований образа города в современном литературоведении, раскроем мифоисторическую специфику образов городов, в которых жили Шульц и Кафка и которые они воссоздали в своём художественном творчестве. Прежде всего, следует обратить внимание на то, что и Дрогобыч, и Прага является в культурологическом смысле «пограничными» городами, т. е. эксцентрическими городами на краю, согласно типологизации Ю. М. Лотмана. В польском литературоведении «пограничьем», или «кресами» (пол. *kres* «рубеж», «граница») называются бывшие восточные земли Польши, населённые восточнославянским населением, с которым тесно связана ностальгическая память по ушедшей эпохе 1918-1939 гг. Здесь соседствовали и сталкивались разные культуры – католическая и православная. Также с ними связано и тема еврейского населения и соответствующие религиозные традиции – иудейские. Что касается Праги, то её история была чем-то похожей, так как здесь совместно проживало немецкое и славянское население и, кроме того, Прага была также и еврейским городом, что отразила также мифология города (всемирно известная пражская легенда о Големе). Поэтому сравнение образа Праги у Кафки и образа Дрогобыча у Шульца напрашивается само собой: «Шульц открывает миру Дрогобыч точно так же, как Франц Кафка Прагу, Джеймс Джойс – Дублин, а Гюнтер Грасс – Гданьск» [Nisicja 2009: 18]. На рубеже XIX и XX столетий Прага и Дрогобыч были городами многокультурной и многоконфессиональной Австро-Венгрии, что напрямую повлияло на формирование мировосприятия Шульца и Кафки.

На наш взгляд, и Дрогобыч Шульца, и Прага Кафки являются «городами мифа», а не «городами истории» (по классификации Т. Венцловы). Но смысл понятия «миф» в городской тематике Кафки и Шульца очень серьёзно различается, местами даже является противоположным. В известном письме Оскару Поллаку от 20 декабря 1902 г. Кафка пишет о «матушке Праге», у которой есть «когти». Из того же письма вытекает, что возможными вариантами исхода из Праги могут стать бунт или бегство, причём один путь не исключает другой. Историко-культурное обоснование парадоксального

факта, что «в творчестве Кафки нет места “поэзии Праги”», дает К. Давид, поясняя кафковский феномен неприятия Праги изолированным положением еврейства, что, в свою очередь, вызывает психологические и экзистенциальные проблемы («<...> Кафка чувствует себя поставленным вне общества, отрезанным от большинства, отброшенным в замкнутый мир, в котором ему трудно дышать» [Давид 2008: 114-115]). Психологическое самоощущение Кафки в Праге с полной точностью и ёмкостью передаётся словами Лени Йозефу К. из романа «Процесс»: «Тебя затравили!» [Кафка 2004: 136]. Кафка совершенно не чувствителен к поэзии Праги, он ничего не перенимает из ее обычаев, традиций и мифов, поскольку он ненавидит Прагу. Всю жизнь он мечтал бежать из нее. Дом, где Кафка родился, это красивое здание XVIII столетия, находящееся вне территории гетто – на месте, предназначенном со времен средневековья для обращения евреев в христианскую веру. Дом этот был разрушен, после восстановлен, сейчас на этом здании находится мемориальная доска [Брод 2000: 20]. Почти вся жизнь Кафки прошла в Праге, внутри узкого периметра Старого города. Он ненавидел этот город, но был связан с ним и зависел от него. Он немец среди чехов, еврей среди немцев. Четко регламентированная изолированность старой части города только негативно сказалась на его развитии, но он шел навстречу своему самоуглублению, своей робости и застенчивости, своей потребности одиночества [Давид 1998: 14].

К. Давид пишет следующее: «Прага присутствует в прозе Кафки, по крайней мере, в его первых работах, где конкретная опора его вдохновения часто остается очевидной. Когда Йозеф К. в «Процессе» идет на свой первый допрос, он приходит в рабочий квартал с маленькими лавчонками, расположенными в подземельях. Старожилы узнали в нем предместье Жижков, где находилась асбестовая фабрика, которой Кафка, к своему несчастью, должен был заниматься в течение некоторого времени. В кратком описании пейзажа, с которого начинается «Приговор», узнается картина,

которая была перед его окном на Никласштрассе, почти у самой реки, с высотами Градчан и садами Бельведера на другом берегу» [Там же: 25].

Но заявленное нами сравнение Шульц – Кафка показывает, что культурно-историческое толкование феномена отчуждения от Праги, предложенное К. Давидом, не является полным. Еврейский вопрос в Галиции, с которой была связана жизнь Шульца, обнаруживает очевидные сходства с положением Кафки в Праге, тем более с учётом трагических обстоятельств, при которых оборвалась жизнь Шульца в родном Дрогобыче 19 ноября 1942 г. [Ficowski 1986: 115]. Однако образы городов Шульца и Кафки имеет кардинальные отличия. Суть здесь не в том, что Дрогобыч – небольшой провинциальный городок, который до Шульца представлял собой лишь «белое пятно» на литературной карте Европы, а Прага – один из всеми признанных туристических центров, овеянных различными литературными мифами. Помимо исторических обстоятельств, замкнутость Праги в кафковской интерпретации связана с дефицитом природного начала. Феномен границы между природой и культурой имеет в данном случае смысловую функцию разделения и противопоставления, и, следовательно, образ столицы Чехии обретает антимифологические черты. Приведем в этой связи наблюдения А. В. Белобратова: «В романе «Процесс» город представлен на уровне некоей абстракции»; «Миметическое пространство в романе Кафки заведомо заблокировано». Объясняется это переходом к модернизму Кафки («Неверное восприятие места действия касается не только того, что одна квартира перепутана с другой или пражский собор принят за миланский: речь идёт об ином пространстве действия, о чудовищном мире, который теснится в голове писателя») [Белобратов 2006: http://www.ereading.club/chapter.php/104796/19/Kafka__Process___vosstanovlennyyi_po_rukopisyam.html].

Теория мифа Е.М. Мелетинского позволяет раскрыть специфику пражского колорита в текстах Кафки. Художественной моделью мифологизма Кафки Е.М. Мелетинский считает его рассказ «Превращение», который он называет примером «антимифа», «мифа наизнанку» [Мелетинский 1995: 320].

Темой рассказа является превращение человека в животное, но превращение переживает и сам древний миф. Такой принцип преобразования древнего мифа о гармонии, о мировом порядке в чудовищный дисгармонический «антимиф» распространяется и на миф города в творчестве Кафки. Город у Кафки представляет собой лабиринт, в сетях которого запутался герой-одиночка. Он тщетно пытается вырваться из города, но это у него не получается. С этим связана и такая особенность, как анонимность городского пространства. Герой-рассказчик является чужим в городском пространстве, поэтому он путает дома и улицы. Впрочем, в рассказе «Превращение» есть только замкнутое квартирное пространство, но нет городского пространства как такового. Единственным исключением, подтверждающим правило, является наименование улицы Шарлоттенштрассе, на которой находится дом Грегора Замзы, «и не зная он доподлинно, что живёт на тихой, но вполне городской улице Шарлоттенштрассе, он мог бы подумать, что глядит из своего окна на пустыню, в которую неразлично слились серая земля и серое небо» [Кафка 1995: 321]). Это наименование улицы свидетельствует о том, что герой в прошлом ориентировался в городской топографии, но в настоящее время, с превращением его в человека-животное подобная ориентация теряет смысл. Т.е. городская топонимика становится лишней, она, как скорлупа без ореха, лишена реального мифологического содержания. Город имеет смысл только для человека. Животному город с его топонимикой ни о чем не говорит.

Обращение к прозе Шульца дает возможность увидеть, что устремление к «иному пространству» и «иному времени», порожденным в рамках индивидуального авторского хронотопа, не исключает топографической пунктуальности восстановления облика родного города. Поэтому исследования шульцевской поэтики мифа связаны именно с распознаванием образов писателя на карте Дрогобыча, о чем убедительно пишет Е. Фицовский: «Этих реалий, этих подлинных пунктов опоры имманентного шульцевского мира можно отыскать в большом количестве. Практически каждая, даже самая рискованная метафора Шульца, каждый незначительный миф «Коричных

лавок» имеет корни в реальной жизни, проверенные на достоверность той связью и тем генезисом, который придает фантасмагориям ценность подлинности» [Ficowski 1986: 67]. О том же читаем в работе Е. Яжембского: «Сходство города, в котором разворачивается действие, с Дрогобычем не подлежит сомнению. Каждый, кто знает место рождения писателя, ясно представляет себе, что с его повестями в руках можно проводить экскурсии для приезжих по Дрогобычу, распознавая улицы, площади и храмы» [Jarzębski 2000: 80]. Далее Яжембский размышляет об образе города у Шульца в целом: «Город, как идеальная мера пространства и времени, как картина одновременно человеческого нутра и космического порядка, как территория активности человека-строителя и его самое идеальное произведение – такой город никогда не появляется у Шульца в неподвижной форме. Устойчивость шульцевского города к вызовам времени вытекает из того, что углубления в элементы истории, которая постоянно испытывает на нем инновации, подталкивает его к политическим переворотам и революциям в сфере экономики, традиционности, науки. Город Шульца принимает все эти вызовы» [Там же: 82]. «В мифологическом образе города, – отмечает Н.Ф. Каменева, – проходящем через всю его прозу, воплощены конкретные приметы Дрогобыча, вплоть до картографических подробностей, и в то же время город – символическое пространство, обладающее универсальными чертами созданной Шульцем Вселенной» [Каменева 1998: 5]. То же утверждает Е. Навроцкая: «Благодаря Шульцу маленький, окраинный, провинциальный, еврейский городок Дрогобыч обосновался в литературе навсегда» [Nawrocka 1994: 24]. Примечательно то, что в своих произведениях писатель ни разу не дал городу названия. Тем не менее, населив его своими героями и реалиями, он создал правдивый портрет этого города. Шульц в рассказе «Республика мечты» пишет о своем городе следующие строки: «Там, где карта страны становится совсем уже южной, выцветшей от солнца, потемневшей и опаленной летним зноем, как созревшая груша, там лежит, как

кошка на солнцепеке, она — избранная земля, необыкновенная провинция, тот единственный в мире город» [Шульц 2000: 186].

Следует отметить, что интерес к провинции и, в частности, к «кресам» (восточные окраины, пограничье Польши, место межкультурных, межъязыковых и межконфессиональных «стыков», «территориальное культурное пограничье», согласно концепции Б. Бялокозовича [Białokozowicz 1990: 258]) был характерным явлением польской культуры межвоенного двадцатилетия: например, украинские реминисценции в творчестве Ярослава Ивашкевича, литовские — в творчестве Чеслава Милоша, белорусские — в творчестве Зофьи Налковской и многое другое.

Конкретность и самоценность городской картины Шульца, в противопоставлении с «абстрактностью» и функциональностью городских эпизодов Кафки, тесно связаны с наличием природного начала в прозе Шульца. Например, в рассказе «Август», который открывает цикл «Коричные лавки», «воскрешение» города детства поражает флористическим богатством. Примечательно, что прогулка по городу здесь ведётся от центра, которым в Дрогобыче является рыночная площадь, к окраинам, и в этом движении «размывается» граница между мирами природы и культуры: «А ещё через несколько домов улице становилось уже не в состоянии выдерживать городской вид, словно крестьянину, который, возвращаясь в родную деревню, сбрасывает с себя по дороге городскую щеголеватость и по мере приближения к селу превращается постепенно в деревенского оборванца» [Шульц 2000: 4]. Таким образом, метафорически «срачиваются» топография города, мир природы и образ человека, что создаёт основу «мифоцентрической» эстетики и поэтики Шульца.

Шульц изображает Дрогобыч с его выдающимся богатством природных красок и исторических реминисценций. Это годовой цикл импрессионистических зарисовок: Дрогобыч весной представлен в рассказах «Гениальная эпоха»: «После весенней слякоти и грязи, смытых потом проливными дождями, мостовая лежала отмытая, высушенная за много дней

тихой и ясной погоды» [Там же: 106], «Весна»: «Светлое дыхание, сияющий ветер проходил по пустоте этих дней, еще незамутненный испарениями нагих, залитых солнцем садов» [Там же: 110], яркие краски лета переданы в рассказах «Август»: «Колючие акации, выросшие из пустоты желтой площади, вскипали над ней светлой листвой, букетами искусно выделанной зеленой филиграни, словно деревья на старинных гобеленах» [Там же: 5], осень запечатлена в рассказе «Вторая осень»: «Пришли теплые молдавские ветры, надвинулась огромная желтая монотонность, сладкое, бесплодное дуновение с юга. Осень не желала кончаться» [Там же: 154], зимние пейзажи описаны в рассказе «Птицы»: «Пришли тоскливые желтые зимние дни. Порыжелую землю укрыла дырявая, потертая, куцая скатерть снега [Там же: 12]. Это, с одной стороны, прогулка-блуждание по ночному старому городу «коричневых лавок», полному неожиданностей и тайн, а с другой, дневная прогулка по американизированной улице Стрыйской – «улице Крокодилов», которая является символом грехопадения современной цивилизации, которая с лёгкой руки Шульца становится настоящим символом технического прогресса. На углу улицы люди ждут поезд, и его прибытие сопровождается очередным переходом образа из реального плана в библейско-метафизический: «Никто в ней никогда не знает, где поезд остановится и придет ли вообще; зачастую бывает, что люди стоят в разных местах, так и не придя к согласию в споре о месте его остановки. И вот, наконец, поезд приближается, вот он уже выехал из боковой улочки, откуда его никто не ждал, низенький, змеистый, с маленьким посапывающим, приземистым локомотивом» [Там же: 17]. В этом примере также следует отметить библейскую аллюзию искушения человека змеем и последующих за этим грехопадения и изгнания из рая. Сравнение это неслучайно, поскольку жители улицы Крокодилов, действительно, глазами ребёнка-рассказчика увидены падшими: «Проходят проститутки, вызывающе одетые, в длинных кружевных платьях» [Там же]. Об этом образе улицы новой буржуазии верно пишет Е. Фицовский: «Шульцевская Улица Крокодилов, этот «паразитический район» у Шульца стал символом чарующей,

болезненной красоты, сохранив при этом свои реальные черты, зачатки магической метаморфозы» [Ficowski 1986: 80]. Также справедливо и замечание Н. Каменевой: «В главе «Улица Крокодилов» происходит бестиализация некогда христианизированного культурного пространства – это зона наступления на старый город новой цивилизации, царства Ничто» [Каменева 1995: 5]. Дрогобыч был поделен на две части: – старую «традиционную», с небольшими частными магазинчиками, и новую, «западную» – с крупными фирмами и современными магазинами. Старый мир потихоньку «капитулировал», уходил в прошлое, в то время как современность, которую символизировала Улица Крокодилов, торжествовала.

Одной из характерных примет стиля Шульца, связанного с описанием городского пространства Дрогобыча, является обилие терминов архитектуры, такие, как *фрамуга* – «проем, верхняя открывающаяся часть окна», *пилястра* – «половина или четверть прямоугольной колонны», *ризалит* – «выступающая часть здания», *волюта* – «архитектурный мотив в форме спиралевидного завитка с кружком (“глазком”) в центре», *архивольт* – «наружное обрамление арки в виде валика или более сложного профиля», *архитрав* – «прямолинейные перекладины, перекрывающие промежутки над колоннами, столбами или оконными и дверными проёмами» [Партина 1994, Плужников 1995]. Вот, например, то краткое, но очень выразительное описание, которое Шульц даёт Собору святой Троицы на Рыночной площади. Архитектурные формы собора Шульц неслучайно метафорически сближает с роскошной одеждой: «<...> из высокого барочного фасада церкви Св. Троицы, которая, как слетающая с неба огромная рубашка Бога, вся в складках пилястров, ризалитов и фрамуг, распираемая пафосом волют и архивольт, поспешно приводила на себе в порядок это гигантское взволнованное одеяние» [Шульц 2000: 119]. Однако особенным, поистине «барочным» изобилием является описательный стиль здания, которое, с лёгкой руки Шульца, получило наименование «Вилла Бьянки». Городской ландшафт в творчестве Шульца состоит как из природных реалий, раскрывающих картины Дрогобыча во все

времена года, так и из описаний городских артефактов, к важнейшим из которых относится архитектура. В повести «Санаторий под Клепсидрой» особенного внимания заслуживает описание виллы Бьянки, подруги ребёнка-нарратора, который здесь получает имя Юзеф, интертекстуально перекликающиеся с библейским Иосифом, увиденным сквозь призму Томаса Манна, а также с Йозефом К., героем романа «Процесс» Франца Кафки: «У меня поразительно обостренный инстинкт стиля. А этот стиль раздражал меня, тревожил чем-то необъяснимым. За его с трудом сдерживающим себя классицизмом, за внешне холодной элегантностью крылась неуловимая дрожь» [Там же: 120]. Сейчас это здание Дворца искусств в Дрогобыче, который был идентифицирован как шульцевская «вилла Бьянки» польским литературоведом В. Панасом [Panas 2008: 9]. Конечно, выбор Шульца неслучаен, так как особый, «итальянский» стиль этой виллы создаёт контраст к австро-венгерской доминанте архитектуры города начала XX века, получившей название «сецессион» (фр. *secession* «уход») – направление в архитектуре, живописи, декоративно-прикладных искусствах многокультурной Австро-Венгрии начала XX века.

Нефтяной бум привнёс в облик провинциального городка красочный полифонизм сецессионной архитектуры: «Поистине то оказался чрезмерно прозрачный маскарад. В этих затейливых подвижных линиях с их претенциозной изящностью крылся некий чересчур острый перчик, некая чрезмерность жаркой пикантности, было что-то лихорадочное, горячее, слишком ярко жестикулирующее – одним словом, нечто цветастое, колониальное, стреляющее глазами» [Шульц 2000: 123].

«Коричные лавки» – одновременно название первой автобиографической повести Шульца и входящего в неё рассказа. Название лавочкам дал сам ребёнок-нарратор из-за тёмных деревянных панелей цвета корицы, которыми обшиты стены этих магазинчиков. Маленький герой рассказа отправляется домой за портмоне отца и теряется, блуждает в ночном, словно не знакомом ему городе: «В городе появляются, если можно так выразиться, улицы-

двойники, улицы лживые и обманные» [Там же: 17]. Создаётся эффект блужданий по лабиринту: выходя из театра, ребёнок-нарратор сворачивает на боковую улицу Подвале, надеясь дойти до квартала «коричневых лавок», но он оказывается в другой части города, возле здания гимназии, где в одном из окон горит свет и профессор Арендт ведет урок. Юзеф проходит через гимназию и далее едет на дрожке за город, после чего он возвращается с феерической быстротой на рыночную площадь.

«Коричневые лавки» – это один из наиболее поэтических рассказов одноимённой повести Шульца, можно даже утверждать, что он является ее квинтэссенцией. Здесь представлено все: воспоминания детства, детские мечты и мифологизация прошлого, ведь все, что вспоминает рассказчик, подвергается деформации и мифологизации, поскольку рассказчик – это взрослый, который вспоминает свое детство: он описывает людей, события, образы, которые видел глазами ребенка и которые были при этом искажены механизмом памяти.

Возвращаясь к Кафке, обратим внимание на его рассказ «Описание одной борьбы» («Beschreibung eines Kampfes», написан в 1904-1905, опубликован в 1909). По словам К. Давида, это едва ли не единственное произведение Кафки, в котором Прага присутствует в своей топографической конкретике, тогда как «более поздние тексты в значительной степени тяготеют к абстракциям и фантазии» [Давид 2008: 212]. Следует, однако, скорректировать мысль К. Давида: уже в этом раннем рассказе Кафки, как, например, в его рассказе «Превращение», реальное переплетено с фантастическим, а явное со сновидческим, до их полного слияния друг с другом. Однако пунктуальность именования топографических объектов, возможность для читателя реконструировать маршрут прогулки по Праге делает именно этот рассказ Кафки наиболее «шульцевским» во всём творчестве Кафки, т.е. соответствующим мифопоэтике города в творчестве Шульца. Трудно сказать, обратил ли внимание Шульц на этот рассказ, поскольку нет следов его рецепции в статьях и письмах польского писателя. Однако бросается в глаза

сходство упомянутого рассказа Кафки с рассказом Шульца «Коричные лавки». Оно проявляется, прежде всего, в том, что композиционно-сюжетной канвой обоих текстов является мотив ночной прогулки по городу. У Шульца герой совершает одинокую прогулку по городу. У Кафки – в компании с молодым знакомым, влюблённым в девушку по имени Аннерль. В обоих текстах в «реалистический» ряд событий вторгается фантастический элемент (у Шульца езда на дрожках за город, в конце поездки живая лошадь превращается в говорящую игрушечную деревянную лошадку; у Кафки герой-рассказчик оседлал своего спутника и взбирается на нём на гору; ночует, как белка, на стволе дерева). В обоих случаях «космическим фоном» ночной прогулки перед читателем является карта звёздного неба. Ср.:

Шульц, «Коричные лавки»	Кафка, «Описание одной борьбы»
«Была одна из тех светлых ночей, когда зимний небосвод так огромен и так разветвлён, как будто он разделился, разломился, распался на лабиринты отдельных небес» [Шульц 2000: 21]; «В эту волшебную ночь небосклон, подобно серебряной астролябии, раскрывал свой скрытый механизм и в бесконечных эволюциях демонстрировал золотистую механику колёсиков и шестерёнок» [Шульц 2000: 31]	«Мне казалось, что с каждым вздохом его впалой груди поднимался твёрдый свод звёздного неба. Горизонт распахнулся, и под пламенеющими облаками открылись те бесконечные дали, которые делают нас счастливыми» [Кафка 1995: 235]; «Вдруг я стал знать названия всего множества звёзд, хотя никогда не заучивал их. Да, это были занятные названия, трудно запоминающиеся, но я знал всё и очень точно» [Кафка 1995: 237].

Но главным сходством рассказа Шульца «Коричные лавки» и рассказа Кафки «Описание одной борьбы» является то, что их можно рассматривать как художественные путеводители по городу. С этими текстами в руках можно

совершить прогулку по городу, как бы восстанавливая художественное пространство города. Материал обоих рассказов даёт основание рассматривать Прагу Кафки и Дрогобыч Шульца как тип «города мифа» (по Т. Венцлове). Точнее, Шульц и Кафка сами выступают создателями индивидуального авторского мифа города, в котором переплетаются биографические, исторические и экзистенциальные мотивы.

Ключевым мотивом рассказов Шульца и Кафки как «путеводителей» по городу является мотив отклонения от избранного маршрута, сворачивания на боковую улицу и связанных с этим последующих блужданий по ночному городу как по некоему лабиринту. В рассказе Шульца это тёмная улочка Подвале (Podwale, польск.), куда сворачивает герой-рассказчик, который решил отклониться от очевидного маршрута домой для того, чтобы, пройдя несколько кварталов, посетить магические «коричневые лавки» (“sklepy cynamonowe”). Эти магазинчики трудно и даже фактически невозможно идентифицировать на карте города. Может быть, они существовали только в пространстве воображения и сновидений рассказчика. Но предположительно они находились в западной или юго-западной части города, так как обратный путь рассказчик планировал сократить, идя через «Соляные Копи»: «По моим представлениям, нужно было свернуть в боковую улочку и пройти два-три квартала, чтобы оказаться на улице, на которой расположены те ночные лавочки. Это отдаляло меня от цели, но опоздание можно было наверстать, возвращаясь дорогой на Соляные Копи» [Шульц 2000: 29] («Żupy Solne», т.е. улицы Solna i Żupna, они расположены в западной стороне от Рыночной площади Дрогобыча).

В «Описании одной борьбы» рассказчик в компании со своим знакомым, выйдя из дому, держит путь в сторону Лаврентиевой горы (Laurenzberg (нем.), по-чешски – Петршин, холм на левобережье Влтавы). Рассказчик постоянно думает о том, чтобы отклониться от избранного маршрута («А я подумал, не лучше ли мне свернуть в боковую улицу, ведь я же не обязан гулять вместе» [Кафка 1995: 234]), и даже предпринимает попытку осуществить задуманное,

свернув на Карлову улицу (Karls-gasse), правда, с неудачным результатом («Теперь, у поворота налево к Карлову мосту, я мог шмыгнуть направо в Карлову улицу. Она была с закоулками, там было много тёмных подворотен и пивных» [Там же]). Цель отклонения на боковую улицу в рассказах Шульца и Кафки разная. Герой Шульца стремится растянуть путешествие ради удовольствия посещения «коричневых лавок». Герой Кафки, наоборот, хочет сократить путешествие, убежав от спутника домой, что связано с мотивом одиночества и закрытого пространства. Герой Шульца, наоборот, стремится вырваться на открытое пространство.

Но, если присмотреться к маршруту, которым идут рассказчик и его знакомый на Лаврентиеву гору, можно обнаружить, что избранный ими маршрут не является прямым, т.е. он образует собой отклонение от наиболее очевидного маршрута, содержит мотив блуждания. Выйдя дома, спутники идут по какой-то неназванной улице («над пустой, равномерно освещенной улицей стояла большая луна на слегка облачном и от этого ещё более широком небе» [Там же: 237]) до улицы Фердинанда (Ferdinandstraße, на современной карте Праги – Национальный проспект) и по этой прямой улице идут в сторону реки Влтава. Далее, чтобы быстрее всего попасть на Лаврентиеву гору, надо было бы пойти по мосту Легионов (изначально по-немецки мост Кайзера Франца – в честь австрийского престолонаследника Франца Иосифа). Под этим мостом есть Остров Стрелков (другие названия – Стрелецкий, Стржелак, или по-немецки Schützeninsel). Этот мост и лежащий под ним остров вспоминаются в «Описании одной борьбы»: «Я старался отвлечь от себя его внимание замечаниями о деревьях на острове Стрелков и об отражении в реке фонарей моста» [Там же: 238]. Очевидно однако, что они далее не идут по этому маршруту, а сворачивают направо, идут вдоль набережной реки Влтава (Молдау) (Franzensquai), чтобы перейти на левый берег Влтавы по знаменитому Карлову мосту. На этом отрезке пути вспоминаются часы «Мельничной башни» («Mühlenthurm»), на которые посмотрел рассказчик и которые «показывали почти час ночи» [Там же]. Это, пожалуй, единственная

историческая достопримечательность рассказа, которую сложно идентифицировать. Можно было бы предположить, что это восточная староместская башня у входа на Карлов мост, но на ней нет часов. Возле Карлова моста рассказчик предпринимает единственную (не удавшуюся) попытку бежать. Виной тому был гололёд. Герой-рассказчик поскользнулся у крыльца «Конгрегационной церкви» («...но как раз добежав до маленькой двери церкви, упал, ибо там была ступенька, которой я не заметил». «Конгрегационная церковь» – близкий к дословному перевод «Kreuzherrenkirche». Это в настоящее время церковь святого Франциска Ассизского, у которой действительно маленькие ворота. Когда знакомый вернулся к рассказчику, его внимание оказывается сконцентрировано на памятнике Карла Четвёртого (в оригинале «Standbild Karl des Vierten»). У героя возникло сильное опасение, что этот памятник, как и он сам, тоже может упасть, что, в результате, и происходит. Это само по себе уже событие выходящее из рамок реальности. На мосту, при переходе с одного берега реки на другой, происходит переключение сознания героя из плана реального в план сюрреалистических видений. Примечательно, что этот путь по мосту герой проделывает вплавь («я, совершая вялыми руками плавательные движения, стал без боли и без труда продвигаться вперёд» [Там же: 239]; «я, взяв более быстрый темп, поднялся над перилами и вплавь кружил возле каждой статуи святого, которую встречал на пути...» [Там же: 240]). Возле пятой статуи знакомый схватил рассказчика за рукав и спустил на землю. Восьмая по счёту статуя – статуя святой Людмилы («die Statue der heiligen Ludmila»). На этой статуе изображена чешская княгиня Людмила, которая учит грамоте своего внука, будущего короля святого Вацлава. С левой стороны от Людмилы изображён ангелочек, по поводу которой знакомый рассказчика даёт следующий комментарий: «Я всегда любил <...> руки этого ангела, слева. Их тонкость безгранична, и пальцы, которые напряжены, дрожат» [Там же].

В дальнейшем течении событий топография Праги отходит на задний план. Её вытесняют картины природы, которые не так связаны с местом действия, как памятники архитектуры и скульптуры. Потом обозначаются признаки композиционной вставки: в рассказ о ночной прогулке героя-рассказчика в обществе знакомого по Праге вставляется другой рассказ – о знакомстве Толстяка с Богомольцем. Богомолец, в свою очередь, рассказывает историю чем-то похожую на историю рассказчика – о светских развлечениях в гостях, и здесь тоже содержится мотив прогулки по Праге. Но тут уже называются другие топографические объекты. Это Рыночная, или Староместская, в переводе С. Апта «Кольцевая» площадь («Ringplatz») и находящаяся на ней Мариинская колонна («Mariensäule»). В рассказе говорится о том, как сильный порывистый ветер сбивает с ног прохожих и развеивает плащ святой девы Марии («Плащ святой Марии на колонне надувается, и бушующий воздух хочет сорвать его» [Там же: 241]). В воображении рассказчика возникает также семантическая связь между Мариинской колонной с её «угрожающей позой» и «луной, светящейся жёлтым светом» [Там же]. О Мариинской колонне, стоявшей на Рыночной Староместской площади нам известно, что она была воздвигнута ещё в XVII веке в благодарность за божье покровительство в деле защиты города от шведов. Но в 1918 году, с образованием чешского государства, она была разрушена как знак австрийского владычества в Чехии. Обращает на себя внимание парадоксальное противопоставление в рассказе: памятник Карла Четвёртого у входа на Карлов мост – Мариинская колонна на Староместской площади. В фантастическом измерении рассказа памятник Карлу Четвёртому падает, однако в действительности он стоит до сих пор. По поводу Мариинской колонны не даётся подобного предсказания, однако в действительности, как мы знаем, она была разрушена.

Главным композиционным отличием рассказа Кафки «Описание одной борьбы» от рассказа Шульца «Коричные лавки» является то, что герои рассказа Кафки достигают цели путешествия – Лаврентиевой горы. В рассказе

Шульца маршрут героя-рассказчика представляет собой серию отклонений от избранных им целей путешествия. В итоге, ни одна из избранных целей не оказывается достигнута.

Отклонение 1. Герою-рассказчику родители дают задание пойти домой на Рыночную площадь и взять забытое отцом портмоне. Рассказчик отклоняется от прямого пути домой, сворачивая на улицу Подвале с целью, пройдя несколько кварталов, посетить коричневые лавки.

Отклонение 2. Держа путь к коричневым лавочкам, т. е. в западную часть города, рассказчик, заблудившись в темноте, отклоняется на Север и попадает на улицу, которая напоминает ему Лишнянскую (ul. Liszniańska) с её характерной для начала XX века богатой архитектурной застройкой: «У самой дороги либо в глубине садов стояли живописные виллы, роскошные дома богачей. Между ними виднелись парки и садовые ограды. Картина эта смутно напоминала улицу Лешнянскую в её нижней, редко посещаемой мной части» [Там же: 239]. Впоследствии эта улица получила имя Яна Собеского (ul. Jana Sobieskiego). В переводе Л. Цывьяна улица ошибочно названа «Лешнянской» [Шульц 2000: 25], однако её название связано с тем, что она ведёт в сторону пригородного посёлка под названием Лишня (Lisznia). Здесь интересен и по-своему значителен эффект межъязыковой омонимии – созвучия с русским словом «лишня». Примечательным для Шульца является то, что к ней тыльной стороной примыкает гимназия, с которой связана практически вся жизнь Бруно Шульца: здесь он в детстве и юности учился, а впоследствии преподавал черчение. В годы учебы (во время австрийского владычества) гимназия носила имя Франца Иосифа, а в период учительства (в эпоху независимой Польши) – имя Владислава Ягелло.

Отклонение 3. Оказавшись в здании гимназии, герой-рассказчик продолжает блуждания. Он задается новой целью – посетить факультативные уроки рисования профессора Арендта, проводимые в ночное время. Уроки являются очевидным вторжением фантастического элемента в мир городка, поскольку ученики на этих уроках совмещали занятия рисованием со сном,

принося из дому подушки. Но вместо предполагаемого посещения уроков герой оказывается в другой части гимназии, в котором находилась квартира директора и где герой вполне мог столкнуться с дочкой директора.

Отклонение 4. Пройдя сквозь крыло директора, он через террасу выходит из здания «на хорошо знакомую улицу» [Шульц 2000: 30]. Предположительно, это улица Сенкевича (ul. Sienkiewicza), на которой находится парадная сторона гимназии. Однако реальность обманывает его ожидания: «На улице чернело несколько дрожек, разъезженных и разболтанных, похожих на дремлющих искалеченных крабов и тараканов» [Шульц 2000: 31]. Исходя из этого, мы можем предположить, что эта улица, на которой находились дрожки, была улица Стрыйская, находящаяся достаточно далеко от гимназии, в восточной части города. В рассказе «Улица Крокодилов» говорится об одной интересной особенности улицы Стрыйской, названной Шульцем «улицей Крокодилов»: «Особенностью квартала являются дрожки, которые сами собой, без извозчиков разъезжают по улицам. И не потому что извозчиков здесь нет; просто, смешавшись с толпой и занимаясь другими делами, они не следят за своими дрожками. В этом районе иллюзорности и пустых жестов не придают большого значения цели поездки и пассажиры с легкомыслием, которым отмечен весь уклад жизни квартала, доверяются блуждающим экипажам» [Шульц 2000: 37]. Именно такое приключение ожидало героя «Коричных лавок», поскольку он сел на дрожки, находясь на улице Стрыйской. Потом, без извозчика, лошадь вывозит героя-рассказчика за город, и определить в этот момент их местонахождение не представляется возможным. В дальнейшем герой, спускаясь по крутой дороге, возвращается домой, на Рыночную площадь, одновременно возвращаясь из сюрреалистического путешествия в мир реальности.

Описание городов Прага и Дрогобыч в проанализированных выше рассказах Кафки и Шульца, свидетельствует о том, что и Дрогобыч, и Прага, при всех неодинаковости их «весовых категорий», служат репрезентацией одного и того же типа города – «города-лабиринта». Вообще, сама символика

лабиринта очень тесно связана с городом. Об этом свидетельствует этимология данного слова (греч. *Λαύρα* – «улица»). Лабиринт – это место или узор, цель которого запутать, это символическое изображение таинственности, загадочности. В словаре символов Д. Тресидера дается следующее определение термина «лабиринт»: «Наиболее очевидный символизм лабиринта – многообразие предлагаемых жизнью проблем и трудность выбора правильного решения <...> Ранние лабиринтообразные украшения в греческих домах несли защитный символизм, в их узорах должны были запутаться и потерять свою силу духи зла. Великолепная водопроводная система в Минойском дворце в Кноссе могла стать основой для легендарного Критского лабиринта, в котором Тезей убил Минотавра. Основная идея этого мифа в том, что Тезей, символ героя-спасителя, смог преодолеть животные инстинкты в самом себе и лишить власти Миноса» [Тресидер 2001: 321].

Е. Яжембский, утверждая, что «описание города у Шульца осуществляется между постулированной им идеей прочного порядка и идеей блуждания как символа дороги жизни» [Jarzębski 2000: 44], выдвигает концепцию двух типов городов – «города-лабиринта» («miasto-labirynt») и «города-порядка» («miasto-ład»). Согласно Е. Яжембскому, представление о «городе-порядке» обусловлено фактором присутствия родителей – отца или матери героя, в то время, когда «лабиринт как домен жизни-блуждания появляется там, где связи героя с родителями ослабевают» [Там же: 45]. Главной отличительной особенностью мифологии города у Кафки от мифологии города Шульца является здесь то, что у Шульца присутствуют оба фактора – «город-порядок» и «город-лабиринт». Кафкой Прага видится исключительно как «город-лабиринт», без возможности увидеть в ней некий «порядок».

Дом, согласно многим мифологическим источникам, является образом человека как в физическом, так и в психологическом плане. Дом детства Шульца, где находился магазин отца и был центром его мифологического мира, не пережил первой мировой войны и после пожара был полностью

уничтожен. Все эти рассказы являются попыткой мифологически вернуть у жизни родной дом, поэтому особенное место в рассказах уделено именно описаниям дома, в котором живет рассказчик, его комнатам, чердакам, интерьерам: «Кровати, целый день не застеленные, заваленные измятым и скомканным в тяжелом сне бельем, стояли как глубокие ладьи, готовые к отплытию во влажные и извилистые лабиринты некоей беззвездной, черной Венеции» [Шульц 2000: 12]. В данных описаниях мы наблюдаем многочисленные преобразования, превращения и метаморфозы, странные деформации – материальные предметы могут менять свою конфигурацию и размер, то уменьшаются, то разрастаются, принимают причудливые формы или даже исчезают.

Дом Шульца стоял на рынке, от которого улицы ведут к местам прогулок Юзефа с матерью, к родственникам в пригород, в школу и театр, в книжный магазин, в так называемые «коричневые лавки». По словам А. Майхшак «Шульц, через много лет, прогуливаясь с друзьями по рынку своего города, показывал им место, на котором раньше стоял дом его детства – под двенадцатым номером, и, рассказывая о нем, Шульц возвращался в прошлое, словно пытался отыскать там собственную предысторию, истоки своей мифологической родословной» [Majchrzak 2007: 73].

Образы Праги у Кафки не отличаются такой топографической обстоятельностью и точностью, как у Шульца, за единственным исключением – описанием собора, который герой романа «Процесс» Йозеф К. планирует показать итальянскому гостю, готовясь, таким образом, к роли путеводителя (см. главу «В соборе»). Кромешная темнота не позволяет охватить общий план, при помощи фонарика Йозеф К. высвечивает некоторые фрагменты интерьера, причём недостающие части образа собора «достраивает» фантазия героя-наблюдателя. В обрывочных картинках читатели чаще всего опознают достопримечательности пражского собора Святого Вита, например, живописную сцену положения Христа во гроб с фигурой рыцаря на краю картины и серебряную статую Яна Непомуцкого

[Белобратов 2006: http://www.ereading.club/chapter.php/104796/19/Kafka__Process__vosstanovlennyyi_po_rukopisyam.html]: Йозеф К. обходит собор кругом, входит в главные ворота, а затем в боковую капеллу (вероятно, капеллу святой Людмилы). На пути к алтарю его внимание привлекает архиепископская кафедра. Возле хоровой части Йозеф встречает священника, стоящего у боковой кафедры, продолжительный разговор с которым тоже происходит в движении («они вместе стали ходить взад и вперед по тёмному приделу» [Кафка 2004: 121]). Как и в вышеупомянутом рассказе «Коричные лавки», главную роль играют мотивы самообмана и блужданий. Фраза священника, адресованная Йозефу К.: «Не заблуждайся!» [Там же], параболически объединяет в себе прямой и переносный смыслы – по отношению к образу мыслей Йозефа и к способу его беспорядочного перемещения по собору. Примечательно употребление Йозефом К. того же глагола *tauschen* («вводить в заблуждение») для описания действий привратника из притчи, которую пересказал ему священник («Значит, привратник обманул этого человека» [Там же], что содержит косвенный упрек в адрес священника как ложного помощника героя.

Блуждая по собору, священник и Йозеф К. проходят мимо серебряного изображения, напоминающего статую святого Яна Непомуцкого в соборе святого Вита: «Молча шли они рядом. К. старался держаться как можно ближе к священнику, не понимая, где он находится. Лампа у него в руках давно погасла. Вдруг прямо против него серебряное изображение какого-то святого блеснуло отсветом серебра и сразу слилось с темнотой» [Там же: 126]. Этот эпизод является ключом к пражской мифологии Кафки в романе «Процесс». Дело в том, что пражский святой Ян Непомуцкий, как свидетельствует его житие, был своей профессиональной деятельностью тесно связан с юриспруденцией, поскольку он сначала в Пражском, а затем в Падуанском университете изучал богословие и правоведение. Также он был главным викарием пражского архиепископа, в ведении которого находились правовые вопросы. То есть именно Ян Непомуцкий, как никто из пражских святых,

может считаться «покровителем» главного героя романа «Процесс», для которого сложным жизненным испытанием стали именно правовые вопросы, проблемы его взаимоотношений с судом.

Йозефа К. и Яна Непомуцкого объединяет то, что они умерли насильственной смертью. Яна Непомуцкого в мешке сбросили с Карлова моста в реку Влтаву. Существует разные версии этой истории. По одной из версий, речь шла о сложной коллизии соотношения между судом небесным и земным, что соответствует теме разговора между Йозефом К. и священником в главе «В соборе». Непомуцкий отказался раскрывать королю Вацлаву Четвёртому тайну исповеди королевы Зофии, которая исповедовалась ему в греховной любви к одному дворянину. Суть дела здесь в том, что тайна исповеди (закон Божий) для Непомуцкого была выше закона земного (подчинение воле монарха). В этой пражской легенде, как и в романе «Процесс», поднята тема несправедливого суда, раскрытая также в евангельской притче о несправедливом судье (см. Лук. 18: 1-7). Именно на неё ссылался Кафка в записи из «Дневника» от 16 сентября 1915 года в разгар работы над романом «Процесс»: «Раскрыл Библию. О несправедливых судьях. Нашёл, таким образом, своё собственное мнение или по крайней мере мнение, которого до сих пор придерживался» [Кафка 2004: 315].

В конце романа «Процесс», в главе десятой под названием «Конец» два господина по имени Виллем и Франц, которые в начале романа принесли Йозефу К. извещение об аресте, на этот раз по приговору суда уводят его на каменоломню и убивают с помощью ножа. Йозеф К. даёт лаконичную оценку этому событию в последних словах романа: «Как собака» [Кафка 2004: 176]. К месту этого убийства герой в сопровождении двух палачей проходит через центр города, попутно останавливаясь на безымянном мосту: «В полном согласии они перешли втроем мост, освящённый луной; оба господина беспрерывно следовали самому малейшему движению К., и, когда он повернулся к перилам, оба всем телом повернулись за ним <...> – А я вовсе и не хотел тут останавливаться, – сказал К. своим спутникам, пристыженный их

беспрекословной готовностью. К. показалось, что за его спиной один мягко упрекнул другого в недогадливости, и они двинулись дальше» [Так же: 167]. В этой сцене, предваряющей окончательную расправу с Йозефом К. на каменоломне, угадывается аллюзия пражской легенды Яна Непомуцкого, которого палачи, засунув мешок, сбросили с моста в реку. «Беспрекословная готовность» спутников предать Йозефа К. именно такому виду казни содержит по умолчанию параллель Ян Непомуцкий – Йозеф К. «Пристыженность» Йозефа может обозначать здесь разные вещи. Скорее всего, Йозеф К. отвергает возможность сравнения своей казни с известной всем пражанам мученической гибелью святого. Герой не считает себя святым и считает нескромным саму возможность такого сравнения. Кроме того, идя к месту казни, Йозеф К. на протяжении всего пути сохраняет надежду на спасение. Поэтому он дважды отвергает самоубийство. Первый раз он отвергает такую развязку, находясь на мосту, а второй раз – в каменоломне, когда убийцы дают ему нож, от которого он отказывается, после чего палачи берут инициативу в свои руки.

Эпизод на мосту сближает развязку романа «Процесс» с двумя уже проанализированными нами рассказами: «Приговор» и «Описание одной борьбы». В «Приговоре» это смерть героя Георга Бендемана, которого его собственный отец приговорил к «казни водой»: «В это время на мосту было оживлённое движение» [Кафка 2001: 173]. В «Описании одной борьбы», как и в романе «Процесс», мотив падения с моста реализуется в виде предполагаемой развязки в сослагательном наклонении, в связи с чем возникает аллюзивная связь с пражской легендой о Яне Непомуцком: «И если бы я прыгнул сейчас в воду или если бы стал перед ним корчиться в судорогах на мостовой под этой аркой, то всё равно бы я мирно вписался в его счастье. Да, если бы ему втемяшилось – счастливые настолько опасны, это несомненно, – он убил бы меня как бандит» [Кафка 1995: 239]. Третьим текстом, образующим параллель к мотиву стояния на мосту, является известнейшая притча «Мост», правда, там локальные аллюзии, связанные с Прагой и Яном

Непомущким, наименее очевидны, в силу чего смысл этой притчи приобретает обобщённый, универсальный характер, не предполагающий привязки к конкретному месту и времени действия.

Д. Тресидер дает следующее определение термина *мост*: «Мост – это широко распространенная метафора трудного перехода между миром живых и миром мертвых; символ, вероятно связанный с опасностью перехода через узкие мосты на чужую, вражескую территорию. В более общем смысле мост символизирует переход из одного состояния в другое, от одной стадии к другой, а также связь различных частей. Считающийся нейтральной территорией, мост является местом встреч, любовных свиданий, но иногда, как и брод, – местом испытаний» [Тресидер 2001: 372].

Мост – это и важный элемент экзистенциального мифотворчества. Об этом пишет Л.А. Мальцев в сравнительном анализе притчи Кафки «Мост» и одноименного рассказа Херлинга-Грудзиньского. Ключ к экзистенциальному мифу моста исследователь находит в известном афоризме Ницше из книги «Так говорил Заратустра»: «В человеке важно то, что он мост, а не цель: в человеке можно любить то, что он переход и гибель» [Ницше 1990: 99]. Но то, что в книге Ницше является метафорой, становится реальной действительностью у Кафки и Херлинга-Грудзиньского: в этих текстах «существование человека и «существование» моста сливаются друг с другом». Более того: «Мост – это человек как таковой» [Мальцев 2008: 116]. Налицо факт мифотворчества. Тем не менее, мост позволяет указать не на сходство, а на отличие художественного мифа Кафки от мифа Шульца. В творчестве Кафки образ моста имеет большее значение, чем в творчестве Шульца. Вероятно, это связано с локальной спецификой: в топографии Праги мост играет большую роль, чем в топографии Дрогобыча. Но, кроме того, его наличие свидетельствует о том, что экзистенциализм как философия «пограничных ситуаций» занимает большое место в творчестве Кафки и играет гораздо меньшую роль в творчестве Шульца.

Сближает Шульца и Кафку также биографический факт, существенный с мифопоэтической точки зрения: дома, где родились писатели, примыкали к углам рыночных площадей обоих старинных городов и находились в непосредственном соседстве с католическими соборами (соответственно, костёлом Святой Троицы в Дрогобыче и костёлом Святого Николая в Праге). Согласно В.Н. Топорову, город и расположенный в его центре храм создают символический эффект союза женского (материнского) и мужского (отцовского) начал («женский персонаж (дева, мать) соотносится с городом (страной), а мужской персонаж (жених, участник иерогамии) с находящимся в центре его храмом» [Топоров 1987: 312]). Собор является архетипическим эквивалентом образа отца, играющего роль мифопоэтического центра в мире Шульца и Кафки. Но для пражского писателя отношения отца с сыном почти всегда дисгармоничны, они связаны с мотивом бегства из родного мира (жизнь Кафки «строится как серия попыток вырваться из сферы отца» [Брод 2000: 48]). Этим отношениям противопоставляются взаимоотношения в семье Шульца: отец в мифотворческой фантазии певца Дрогобыча – добрый демиург, под покровительством которого протекала «гениальная эпоха», детства писателя: «То было очень давно. Мамы тогда еще не было. Я проводил дни наедине с отцом в нашей в ту пору огромной, как мир, комнате» [Шульц 2000: 97].

В рассказе «Гениальная эпоха» описание соборной площади открывается практически дословной цитатой из вышеупомянутой главы «В соборе» Кафки, ср. Кафка: «На соборной площади было пусто» [Кафка 2004: 75]. Шульц: «Площадь Св. Троицы в это время была пустая и чистая» [Шульц 2000: 111]. Все же бросается в глаза метеорологический контраст – «утро <...> дождливое, очень ветреное» у Кафки [Кафка 2004: 77], «тихая и ясная погода, дни длинные и, быть может, слишком обширные для ранней этой поры» у Шульца [Шульц 2000: 113]. Описания Шульца и Кафки также различаются на уровне предметных подробностей: зашторенные окна на площади пражского

собора и открытое окно дома главного героя, которое «выходило на рыночную площадь» [Там же: 114].

Диаметрально противоположна нарративная оптика Шульца и Кафки. У Кафки отсутствует внешний вид собора, внимание сосредоточено на интерьере. Собор для Йозефа К. выполняет символическую функцию западни для Йозефа К., что вступает в диссонансные отношения с традиционными представлениями о храме как убежище в общеевропейской культурной картине мира. У Шульца отсутствует описание интерьера, зато воссоздан внешний вид собора с помощью возвышенной метафоры: «слетающая с неба огромная рубашка Бога» [Там же: 116]. Полярные картины мира символически воплощаются в образе собора – сумрачного у Кафки и ослепительно-белого у Шульца.

Героем рассказа Шульца «Гениальная эпоха» является некто Шлёма, сын Товия, которого «в пасхальные праздники выпускали из тюрьмы, куда его сажали на зиму после летних и осенних походов и безумств» [Там же: 117]. Этот образ – один из кафковских интертекстуальных сигналов прозы Шульца, вводящих в неё мотив правосудия и наказания, центральный в романе «Процесс». С Йозефом К. и Шлёмой связана символика года-цикла: не случайно в романе Кафки трагическая развязка происходит ровно через год после завязки, в день рождения главного героя. Однако годовой цикл у Кафки является единичным, и именно в этом состоит трагический феномен замкнутости и безнадежности судьбы героя. Эта экзистенциальная замкнутость пересекается с кафковским мотивом изъятости человека из природного цикла, о чем верно пишет Е.М. Мелетинский: «И в «Превращении», и в романах Кафки не поддерживается, а наоборот, нарушается естественный круговорот жизни, отсутствует мифологема смерти – воскресения, обновления» [Мелетинский 1995: 345]. Цикличность биографии Шлёмы вписывается в кругооборот природы, для которой главным законом является повторяемость – бесконечная цепочка смертей и рождений. Биография Шлёмы обнаруживает реминисценцию античного мифа

Персефоны – Керы, которая проводила, согласно постановлению Зевса, весну и лето на Олимпе, а поздней осенью спускалась в Аид. Таким образом, Шлёма – шульцевский двойник Йозефа К. – он не может в той же мере, как герой «Процесса», быть персонификацией идеи отчуждения. Его принадлежность к природе и космосу обеспечивают ему душевную гармонию, хотя и лишают его сложности духовных перипетий Йозефа К., разорванного между сознанием неотвратимости приговора и императивом внутренней свободы, побуждающим его бросить вызов абсурдному предопределению.

Мифологизация действительности в творчестве Шульца основана на органическом слиянии городского и сельского ландшафтов, тогда как в мире Кафки между этими двумя противоположностями проведена непреодолимая граница. Основой городского пространства в рассказе «Гениальная эпоха» и романе Кафки «Процесс» является образ собора, который на архетипическом уровне сопоставляется с отцовским началом, а образ отца, в свою очередь, становится ярко сформулированной доминантой мифомышления Шульца и Кафки.

Выводы

1. В модернистский период истории мировой культуры стал возможен синтез и взаимопроникновение двух уже, казалось бы, разошедшихся начал – истории и мифа. Под «мифоисторической образностью» понимаются новые формы синтеза мифа и истории в литературе и искусстве XX века.

2. Присутствие мифоисторических образов нагляднее всего прослеживается в рассказе Шульца «Весна» и в рассказе Кафки «Как строилась Китайская стена». Закономерной тенденцией создания мифоисторических образов является мифологизация фигуры правителя, императора, присущая массовому сознанию. Однако и Шульц, и Кафка вводят фигуру рассказчика, которая способствует созданию индивидуалистической дистанции по отношению к мифотворческой деятельности масс. Фигура правителя является далёкой от идеала, в ней сочетаются фантомные идеальные черты исторического деятеля и реально-достоверные, свидетельствующие о заурядности исторической личности.

3. Родные города Кафки и Шульца – Прага и Дрогобыч – принадлежали историческому ландшафту бывшей Австро-Венгрии. Применяя типологизацию Ю.М. Лотмана, мы сделали вывод, что Прага Кафки и Дрогобыч Шульца относятся к типу эксцентрических городов на краю. Особенно эта эксцентричность сильно проявляется в сознании Кафки. Оба города в творческом сознании Шульца и Кафки являются «городами мифа» (согласно типологизации Т. Венцловы), так как этим городам свойственна повторяемость событий, цикличность, прецедентность картины мира.

4. Непреодолимость границы между природой и культурой приводит к созданию отрицательного мифа города в творчестве Кафки, в то время как в повестях Шульца связь с природой и одухотворение города возвращают мысль художника к мифическим первоначалам бытия. Фокусируется внимание на образах города-лабиринта, связанного с мотивом блужданий, и собора,

соотносимого в мифической картине мира обоих авторов с отцовским архетипическим началом.

5. В раннем рассказе Кафки «Описание одной борьбы» с наибольшей полнотой прослеживается сходство с мифопоэтикой города Шульца, к числу совпадений следует отнести: переплетение реальности и фантастики, пунктуальность именованя топографических объектов Праги и Дрогобыча и возможность для читателя реконструировать городской маршрут по произведениям писателей. Шульц и Кафка выступают создателями индивидуального авторского мифа города, в котором переплетаются экзистенциальные, биографические и исторические мотивы.

6. Главной отличительной особенностью мифологии города у Кафки от мифологии города у Шульца является то, что у Шульца присутствуют оба фактора – «город-порядок» и «город-лабиринт». Кафкой Прага видится исключительно как «город-лабиринт», с предопределённой невозможностью увидеть в ней некий «порядок».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведённый сравнительный анализ концепции мифа в творчестве Бруно Шульца и Франца Кафки позволяет сделать следующие выводы:

Модернистско-неомифологическое восприятие действительности в прозе Шульца и Кафки диалектично, что обусловлено плюралистичностью трактовок мифа в мировой культуре, в философской мысли, в культурологических и литературоведческих исследованиях. Мифообразная картина мира совмещает в себе восприятие действительности в её конкретно-единичном виде и постижение универсальных закономерностей бытия. Миф архаичен, но, образуя «матрицу» культуры в разные литературные эпохи, он отражает также динамику исторических событий, поэтому мы не можем понять творчество писателей XX века, например, Шульца и Кафки, без обращения к мифу. Миф является «зеркалом» коллективного сознания и подсознания, но, пропущенный сквозь индивидуалистический «фильтр» культуры Нового времени, он становится основой субъективистско-неомифологического восприятия, свойственного писателям-модернистам XX века. В зависимости от теоретической программы и художественной практики писателей-модернистов, модернистско-неомифологический взгляд на действительность может быть диагнозом кризиса современного бытия, разлада между миром и человеком, выраженного формулой абсурда. И, наоборот, он может отражать индивидуальную авторскую попытку возврата к мифу как к утраченной осмысленности, целостности и упорядоченности жизни. Более того, отдельно взятое творчество писателя-неомифологиста может амбивалентно совмещать в себе обе тенденции: возврат к мифу как к «золотому веку» человечества и осознание катастрофической необратимости перемен, приводящее к констатации окончательного разрыва коммуникации между миром и человеком и, как следствие, к смерти мифа. Материалом для неомифологического переосмысления действительности в художественном творчестве может служить биография автора, малая история отдельно взятого

региона, а также большая история целых народов и стран, например, таких событий, как Первая мировая война, распад Австро-Венгерской империи, образование новых государств и катастрофическая атмосфера межвоенного времени (1918-1939), связанного с предчувствием новой мировой войны.

Мифоцентрический характер свойственен творчеству Шульца и Кафки, однако Кафка не использует термин «миф», в то время как Шульц делает его краеугольным камнем своей философско-эстетической концепции. Миф понимается Шульцем расширенно: не только как совокупность античных и библейских мифов, но и как настоящее в неразрывном единстве с прошлым. Шульц использует термин «мифизация действительности» («мифологизация»), подчёркивая направленность мифа не на репродукцию уже существующих образцов, а на самозарождение. Миф, по мнению Шульца, может раскрывать все периоды человеческой жизни: детство, юность, зрелый возраст, но главная мифообразующая роль принадлежит детству как «гениальной эпохе» человеческой жизни. Шульц следует закреплённому в теоретической литературе дихотомическому пониманию мифа как ритуальной практики и как слова, сказания, предания. При этом филологическая направленность, логоцентризм мифа выделяются Шульцем в качестве главного направления мифотворчества. Ключевой постулат его теории: «В основе реальности лежит смысл» – коррелирует с первыми словами Евангелия от Иоанна: «В начале было Слово».

Творчество Кафки в восприятии Шульца характеризуется латентным мифологизмом. Шульцевская рецепция Кафки тесно связана со спецификой модернистского неомифологизма самого Шульца. Миф в творчестве Кафки – это, по мнению Шульца, безальтернативный «сакральный порядок» вещей и событий, который необходимо принять на веру, так, как его принимали древние люди. Это такой образ мировосприятия, который является чуждым человеку рационалистической цивилизации.

Концепция мифа в творчестве Кафки носит амбивалентный характер. С одной стороны, Кафка является создателем модернистской концепции

антимифа, которая не гарантирует порядка бытия, наоборот, является диагнозом неизлечимой дисгармонии отношений человека и мира. Это позволяет философам и писателям-экзистенциалистам (Камю, Сартр) находить в творчестве Кафки художественное подтверждение философской теории абсурда. С другой стороны, даже в условиях катастрофически меняющейся действительности Кафка находит потенциал для мифотворчества в воспоминаниях и образах детства. Здесь существует точка пересечения между модернистским неомифологизмом Шульца и Кафки. На границе между художественным вымыслом и автобиографическим началом возникает мифобиографическая проза Шульца и Кафки. На основе прозы этого типа нельзя «реалистически» реконструировать факты из жизни обоих писателей, но, с другой стороны, нельзя и оторвать художественный вымысел от биографии.

Миф в понимании Кафки существует в узком и широком значении. В узком – это совокупность античных и библейских образов, которые присутствуют в притчах Кафки («Прометей», «Посейдон», «Молчание сирен», «Городской герб»). В широком понимании миф Кафки включает в себя фантастические образы и события его рассказов, романов и документальной прозы писателя, например, мифологические мотивы оборотничества в рассказе «Превращение», несправедного суда в романе «Процесс», демонизации образа отца в «Письме отцу».

Для Шульца миф образует собой целостное явление, трудно различить узкое и широкое понимание мифа в его творчестве. Автобиографическо-мемуарная проза Шульца пронизана системой античных и библейских мифологических аллюзий, в основе которых лежит отождествление давно прошедшего времени мифа и недавно прошедшего биографического времени детства и юности писателя.

В прозе Шульца (от рассказа «Наваждение» до рассказа «Последнее бегство отца») отец показан с точки зрения сына. Образ отца является основным объектом мифотворчества Шульца. Это миф о добром отце, не

лишённом, правда, слабостей и недостатков, но вызывающем восхищение со стороны сына. В прозе Кафки («Письмо отцу», «Приговор») отцовское и сыновнее начало находятся в отношениях диалога: отец проявляет недовольство сыном и пытается подчинить его своей воле, сын борется за самостоятельность и упрекает отца в деспотизме. В мифологической картине мира Кафки и Шульца образ отца одинаково важен, но ему даётся противоположная оценка. Осуждающий, карающий, выносящий нечеловеческие приговоры Германн и окутанный метафизическими страстями, всегда готовый к творческим экспериментам Иаков. Оба являются создателями мира детства главных героев, но мир Кафки связан с такими отрицательными чувствами как угроза, страх, депрессия, авторитарное подавление прав и свобод ребенка. Для Шульца же это так называемые «регионы великой ереси», связанные не только с отступлением от однозначных правил, но и с творческим дерзновением и исканиями.

Отец в прозе Шульца является положительным персонажем – помощником и покровителем ребёнка. Он также наделён атрибутом божественности, но, по контрасту с представлениями о божественном, он не является «богом» всемогущим. Об этом свидетельствует концептуально важный интертекстуальный рефрен в прозе Шульца, связанный с сюжетом баллады Гёте «Лесной царь»: отец прижимает к груди ребёнка, но оказывается не в силах защитить его от лесного царя, олицетворяющего демонические силы природы.

Мифобиографический образ отца в творчестве Кафки является отрицательным: это «сильный», но «злой» бог. Он выступает в функции жестокого судьи, выносящего обвинительные приговоры. Особенно показателен в этой связи рассказ Кафки «Приговор», который является художественным отображением лично пережитой драмы неудачной помолвки и искалеченной психики вследствие отцовской тирании. «Приговор» является ответом Кафки на личную драму, и, как в остальных рассказах Кафки, здесь выражается отрицательное влияние отца на сына, его недовольство

поступками сына. Отношения отец – сын в биографии Кафки, перенесённые в плоскость художественного творчества, определяются, с сыновней стороны, экзистенциальным комплексом страха, а с отцовской – подавлением прав сына на свободу в принятии самостоятельных жизненных решений.

В мифобиографическом творчестве Шульца и Кафки существует бинарная оппозиция «отцовское – материнское», причём отцовское в творчестве обоих писателей является доминирующим. Однако бинарная оппозиция «женское – мужское» создает инверсию, поскольку женское нередко выступает доминирующим, сильным началом. Особенно это характерно для мифобиографической прозы Шульца. Лейтмотив власти женщин, превосходства женщины над мужчиной и связанные с этим гендерным доминированием мотивы идолопоклонства имеют в творчестве Шульца мифологические и исторические корни в представлениях о матриархате как способе организации власти в некоторых древних обществах. В произведениях Шульца созданы образы сильных, доминирующих, властных женщин и слабых, подчиняющихся им мужчин.

Инверсия «женское» – «мужское», являющаяся особенностью мифологической картины мира Шульца, не является характерной для мифологизма Кафки. Гендерным олицетворением власти является отец, следовательно, мужское доминирует на женским. Образ женщин в произведениях Кафки является символом бегства от деспотической власти отца и возможности избежать наказания. Кроме того, женщина для героя – шанс приспособиться в чуждом и абсурдном мире, вступить в принятую обществом роль, предстать в глазах других взрослым и самостоятельным человеком, не зависящим от воли отца. Даже в рассказе «Превращение», герой которого потерял свою биологическую идентичность, превратившись в насекомое, образ женщины в лице матери, сестры, женщины в боа на портрете, служанки, выступает символом надежды на то, что герою найти выход из тупика.

Модернизм Шульца и Кафки опирается на эксперимент синтеза мифологизма с историзмом. На первый взгляд, в творчестве Кафки и Шульца слабо отражается историческая эпоха и связанные с ней события: первая мировая война, распад Австро-Венгрии, образование новых независимых государств – Чехии и Польши. Однако в некоторых текстах (рассказ Шульца «Весна», рассказ Кафки «Как строилась Китайская стена») историческая и общественно-политическая тематика вступает в сложные контаминативные отношения с мифологической образностью прозы двух рассматриваемых писателей. Отличительным признаком мифоисторической образности Кафки является наличие непреодолимого барьера между природой и цивилизацией, что создаёт основу антимифа. У Шульца, наоборот, история цивилизации и циклическая динамика природы находятся во взаимосвязи, что создаёт почву для синтеза исторического и мифического начал.

Рассказ Кафки «Как строилась Китайская стена» представляет притчево-аллегорический тип повествования, посвящённый общественно-политической проблематике. Шульц в рассказе «Весна», не прибегая к иносказательности, достигает мифологического эффекта соединения образов истории и природы.

Важнейшей исторической мифологемой Кафки является образ Вавилонской башни, которая соотносится у австрийского писателя с аллегорическим образом Китайской империи. Мифоисторические образы Шульца имеют отношение не столько к историческим событиям и к памятникам прошлого, сколько к известным мифологическим и историческим личностям разного масштаба: патриарх народа израильского Иаков, его сын Иосиф, Иоанн Креститель, Александр Македонский, император Франц Иосиф Первый и его младший брат император Максимилиан.

Центром системы мифоисторических образов у Кафки и Шульца являются мифообразы городов – Праги и Дрогобыча. На рубеже XIX и XX столетий оба города, столица Чехии и небольшой провинциальный городок Западной Украины, принадлежали мультикультурной Австро-Венгерской империи, что создавало сходство биографических и исторических условий

жизни и творчества Шульца и Кафки. Однако направления кафковской и шульцевской мифологизации города полярно противоположны.

Кафка создаёт отрицательный образ города, о чем может свидетельствовать известная характеристика Праги, содержащаяся в письме Оскару Поллаку от 20 декабря 1902 г. («У матушки Праги есть когти»). В мифологическом сознании Кафки это город, который ассоциируется с образом отца, следовательно, вызывает ассоциации с несвободой, ощущением замкнутости пространства и оторванности от природы. С мифообразом Праги в творчестве Кафки связан мотив бегства.

В творчестве Шульца образ Дрогобыча представляет собой воплощение универсальных представлений о мире, совмещающий в себе, с одной стороны, добро и порядок, а с другой стороны, разлад. Мотив бегства отсутствует в его творчестве, так как Дрогобыч является для героя естественной и единственно возможной средой жизни. Топографическая точность образа города у Шульца совмещена с вымыслом, так как в Дрогобыче, воображаемом Шульцем, появляются несуществующие кварталы (квартал «коричневых лавок»).

В рассказе Кафки «Описание одной борьбы» прослеживается сходство с мифопозитикой города Шульца. К числу совпадений следует отнести переплетение реальности и фантастики, пунктуальность именования топографических объектов Праги и Дрогобыча и возможность для читателя реконструировать городской маршрут по произведениям писателей. Шулец и Кафка выступают создателями индивидуального мифа города, в котором переплетаются экзистенциальные, биографические и исторические мотивы.

Специфическим отличием мифообразов городов у Кафки и Шульца является то, что Прага Кафки всегда представлена неупорядоченным лабиринтом, в то время как в Дрогобыче Шульца совмещаются два, казалось бы, несовместимых образа: города как лабиринта и города как гармонично упорядоченного целого.

Главным выводом данного диссертационного исследования является то, что миф является главной интегральной категорией Шульца и Кафки,

подчиняющей принципы биографизма и историзма творчества двух писателей. Перспективой дальнейших исследований может быть соотношение между модернистским и неореалистическим мифологизмом Бруно Шульца и Томаса Манна, сравнительное исследование «рассказов о животных» Кафки и польских прозаиков (Шульц и Налковская), системное изучение рецепции творчества Шульца в Германии и творчества Кафки в Польше.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Список использованной литературы

1. Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1999. С. 3-38.
2. Адамчик М. В. Мифы народов мира. Минск: Изд-во Современный литератор, 2015. 1087 с.
3. Адельгейм И.Е. Диалог пространств. Топос Возвращенных территорий в польской прозе 1990–2000-х гг. и миф Восточных Кресов // Преемственность как фактор литературного процесса. Опыт Центральной и Юго-Восточной Европы (по материалам I Хоревских чтений). М.: Институт славяноведения РАН, 2017. 334 С.
4. Адельгейм И. Е. Польская проза межвоенного двадцатилетия: между Западом и Россией. Феномен психологического языка. М.: Индрик, 2000. 199 с.
5. Азадовский М. К. История русской фольклористики // Сост. и отв. ред. О. А. Платонов. М.: Институт русской цивилизации, 2014. 1056 с.
6. Алексеев М. П. Сравнительное литературоведение. М.: Наука, 1983. 448 с.
7. Андреев Л.Г., Авеличев А.К., Засурский Я. Н. / Под общ. ред. проф. А. С. Дмитриева. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: Издательство Московского университета, 1980. 639 с.
8. Андреев Л.Г., Карельский А.В., Павлова Н.С. и др. / Под ред. Л. Г. Андреева. Зарубежная литература XX века. Учебное пособие. 2-е изд. испр. и доп. М.: Высшая школа, 2004. 559 с.
9. Анциферов Н. П. Пути изучения города как социального организма. Опыт комплексного подхода. 2-е изд., испр. и доп. Л.: Сеятель, 1926. 148 с.
10. Архимович Н. Проблема мифологизации сознания в немецком романтизме // Бренное и вечное: образы мифа в пространствах современного мира:

Материалы Всерос. науч. конф., посвященной 10-летию философского факультета Новгородского гос. ун-та имени Ярослава Мудрого. 28-29 сентября 2004 г. / НовГУ им. Ярослава Мудрого. Великий Новгород, 2004. С. 11-24.

11. Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. В 3 т. Том 1. М.: Современный писатель, 1995. 414 с.

12. Барт Р. Избранные работы. Семиотика, поэтика. М.: Прогресс, 1994. 278 с.

13. Бахтин М.М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. М.: Азбука, 2000. 336 с.

14. Безелянский Ю. Знаменитые писатели Запада. 55 портретов. М.: Эксмо, 2011. 220 с.

15. Белокурова С.П. Словарь литературоведческих терминов. М.: Паритет, 2005. 341 с.

16. Бент М.И. Я весь – литература: жизнь и книги Франца Кафки. С-Пб.: Изд-во Сергея Ходова: Крига, 2013. С. 436-458.

17. Беньямин В. Франц Кафка. М.: Ад Маргинем, 2000. 320 с.

18. Бердяев Н.А. Кризис искусства. М.: СП Интерпринт, 1918. 456 с.

19. Бердяев Н.А. Смысл истории. Опыт философии человеческой судьбы. М.: СП Интерпринт, 1969. 324 с.

20. Бланшо М. От Кафки к Кафке. Пер с фр. / Перевод и послесловие Д. Кротовой. М.: Логос, 1998. С. 57-68.

21. Бобраков-Тимошкин А. Е. «Пражский текст» в чешской литературе конца XIX - начала XX веков: дис. ... канд. филол. наук. М.: 2004. 322 с.

22. Братья Гримм. Немецкая мифология. М.: Директ-Медиа, 2007. 678 с.

23. Брод М. О Франце Кафке. С-Пб.: Академический проект, 2000. 143 с.

24. Бычков В.В. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. М.: Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2003. 318 с.
25. Ванслов В.В. Эстетика романтизма. М.: Искусство, 1966. 61 с.
26. Венцлова Т. К сопоставлению вильнюсского и таллиннского текста // Семиотика города. Материалы Третьих Лотмановских дней в Таллиннском университете. Таллинн: Изд-во ТЛУ, 2014. С. 29-55.
27. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 408 с.
28. Габитова Р.М. Философия немецкого романтизма. М.: Наука, 1978. 149 с.
29. Гарин И.И. Век Джойса. М.: Изд-во Терра – Книжный Клуб, 2002. 848 с.
30. Герстнер Г. Братья Гримм. М.: Молодая гвардия, 1980. 272 с.
31. Гильманов В. Х. Герменевтика «образа» И. Г. Гамана и Просвещение. Монография. Калининград: Изд-во КГУ, 2003. 659 с.
32. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. О литературном герое. М.: Интрада, 1997. 413 с.
33. Гоголя М. П. Образ батька в прозі Бруно Шульца і Данила Кіша / М. П. Гоголя // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. Пам'яті академіка Леоніда Булаховського. Київ: 2011. Вип. 15. С. 343-355.
34. Голосовкер Я. Логика мифа. М.: Наука, 1987. 311 с.
35. Горбунова А.Н. Автобиографизм и автобиографические жанры в творчестве А.И. Герцена 1840-1850-х годов //Движение времени и законы жанра. Екатеринбург: Изд-во Уральского государственного педагогического ун-та, 2014. С. 15-21.
36. Грешных В.И. Мистерия духа: художественная проза немецких романтиков. Калининград: Изд-во КГУ, 2001. 405 с.
37. Грицанов А.А., Можейко М.А. Постмодернизм. Энциклопедия. Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. 487 с.
38. Грицанов А.А. Новейший философский словарь. Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 1999. 341 с.

39. Давид К. Франц Кафка. Пер. с фр. Е.А. Сергеевой М.: Молодая гвардия, 2008. 285 с.
40. Данилкова Ю.Ю. Проблема вины в творчестве Ф. Кафки: дис. ... канд. филол. наук. М.: 2002. 173 с.
41. Делез Ж. Кафка: За малую литературу. М.: Изд-во Института общегуманитарных исследований, 2015. 112 с.
42. Денисенко В. Тема отца в Коричных лавках // Вильнюс: Самиздат, 2005. 8 с.
43. Диамант К. Последняя любовь Кафки: Тайна Доры Диамант / Пер. с англ. Л. Володарской, К. Лукьяненко. М: Текст, 2008. 576 с.
44. Докучаева Е.И. Дискурсная формация «Коричных лавок» Бруно Вестник РГГУ. 2008. № 9. С. 110-118.
45. Дронова О.А. Романы «новой деловитости»: проблематика, жанровый диапазон, поэтика: авторф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж: 2018. 41 с.
46. Дубин Б. Окраина как основа // Дубин Б. На полях письма: Заметки о стратегиях мысли и слова в XX веке. М.: Emergency Exit, 2005. С.183-187.
47. Дудова Л.В. Модернизм в зарубежной литературе XX века. М.: Флинта, 1998. 240 с.
48. Жеребин А.И. От Виланда до Кафки. Очерки по истории немецкой литературы. С-Пб.: Издательство имени Н. И. Новикова, Gallina Scripsit, 2012. 480 с.
49. Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. М.: Наука, 1979. 495 с.
50. Затонский Д.В. Ф. Кафка и проблемы модернизма. М.: Высшая Школа, 1965. 13 с.
51. Зубко Г.В. Миф. Взгляд на мироздание. М.: Логос, 2014. 360 с.
52. Зусман В.Г. Художественный мир Ф. Кафки: малая проза. Н. Новгород: Изд-во Нижегород. ун-та, 1996. 45 с.
53. Иванов Вяч. Вс. К семиотическому изучению культурной истории большого города // Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 4:

Знаковые системы культуры, искусства и науки. М.: Языки славянских культур, 2007. С. 165-179.

54. Иванов Вяч. Вс., Топоров В.Н. К реконструкции Мокоши как женского персонажа в славянской версии основного мифа // Балто-славянские исследования. М.: Наука, 1983. С. 175-197.

55. Канетти Э. Другой процесс: Франц Кафка в письмах к Фелиции / Пер. с нем. М. Рудницкого. М.: Текст, 2014. 176 с.

56. Карельский А.В., Кацева Е. Примечания // Кафка Ф. Собрание сочинений в четырех томах. С-Пб.: Северо-Запад, 1995. Т.2. С. 343-344.

57. Карельский А.В. Лекция о творчестве Ф. Кафки //Иностранная литература. №8. С-Пб.: Северо-Запад, 1995. 14 с.

58. Каримский А. М. Философия истории Гегеля. М.: Изд-во МГУ, 1988. 113 с.

59. Карпович Т. Единожды один, или Границы бесконечности: Поэзия, театр, эссе / Пер. с польск. А. Базилевский. М.: Вахазар, 2016. 736 с.

60. Кассирер Э. Философия символических форм: В 3 тт. / Пер. с нем. С. А. Ромашко. М.-С-Пб.: Университетская книга, 2002. 280 с.

61. Кессиди Ф. От мифа к логосу. М.: Мысль, 1972. 312 с.

62. Кириленко Е.И. Р.Барт и М. Элиаде: два опыта истолкования мифа. Томск: Вестник Томского государственного университета, 2007. № 297. С. 66-70.

63. Клех И. Инцидент с классиком. О Кафках польских, чешских и русских. М.: Новое литературное обозрение, 1998. С. 174-178.

64. Ковалева Е.К. Термин автобиографизм в современном литературоведении // Вопросы русской литературы. Симферополь: Изд-во Крымского федерального ун-та им. В.Н. Вернадского, 2013 №26 (83). С. 224-231.

65. Ковтун Е.Н. Типы и функции художественной условности в европейской литературе первой половины XX века: дис. ... д-ра. филол. наук. М.: 2000. 304 с.

66. Козлов А.С. Мифема, мифологема // Современное зарубежное литературоведение. М.: Интрада – ИНИОН, 1999. 224 с.

67. Колаковский Л. Реальность мифа. Париж: 1972. 431 с.
68. Кон И.С. Гендер и маскулинность, сыновья и отцы // Журнал социологии и социальной антропологии. С-Пб.: Интерсоцис, 2012. Т. XV. № 1 (61). 80 с.
69. Король З.А. Своеобразие художественного пространства и времени в романах Франца Кафки: дис. ... д-ра. филол. наук. М.: 2011. 176 с.
70. Кравченко А.И. Культурология: Учебное пособие для вузов. 3-е изд. М.: Академический проект, 2001. 167 с.
71. Кузнецов В.Г. Словарь философских терминов. М.: ИНФРА-М, 2007. 614 с.
72. Кьеркегор С. Страх и трепет. М.: Политиздат, 1993. 383 с.
73. Кэмпбелл Д. Герой с тысячью лицами: Миф. Архетип. Бессознательное. Киев: София, 1997. 336 с.
74. Лахманн Р. Дискурсы фантастического, часть 3, фантастический поэзис метаморфоза: другая морфология – проза Бруно Шульца. М.: Новое литературное обозрение, 2009. 132 с.
75. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. М.: ОГИЗ, 1937. 520 с. 75.
76. Леви-Стросс К. Структура мифа // Вопросы философии. М.: 1970. № 7. С. 152-164.
77. Лескова Е.В. Жанровая специфика притчи и параболы в творчестве Ф. Кафки и Ф.М. Достоевского: экзистенциальный аспект: дис. ... канд. филол. наук. Калининград: 2015, 190 с.
78. Лежён Ф. В защиту автобиографии // Иностранная литература. М.: 2000, № 4. С. 110-122.
79. Лифшиц М.А. Модернизм. М.: Искусство, 1980. С. 475-484.
80. Лосев А. Диалектика мифа. М.: Правда, 2001. 367 с.
81. Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллин: «Александра», 1992. Т. 2. 957 с.

82. Лотман Ю.М., Минц З.Г., Мелетинский Е.М. Мифы народов мира, мифологическая энциклопедия в двух томах, под ред. С.А. Токарева, М.: Советская энциклопедия, 1982; том II. 512 с.
83. Лотман Ю.М., Минц З.Г. Литература и мифология // Тр. по знаковым системам. Тарту, 1981. Вып. 13: Семиотика культуры, С. 25-36.
84. Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. М.: 1982. Т. 2. С. 115-132.
85. Луков В.А. История литературы. Зарубежная литература от истоков до наших дней. М.: Академия, 2008. 276 с.
86. Малиновский Б. Магия, наука и религия. М.: Рефл-бук, 1998. 304 с.
87. Мальцев Л.А. Между Россией и Западом: традиция экзистенциализма в творчестве Г. Херлинга-Грудзиньского: монография. Калининград: Изд-во РГУ им. И. Канта, 2008. 241 с.
88. Мальцев Л. А. Традиция экзистенциализма в польской прозе второй половины XX века. М.: автореф. ... д-ра филол. наук, 2010. 40 с.
89. Манн Т. Иосиф и его братья. М.: АСТ, 2010. 1180 с.
90. Медарич М. Автобиография / автобиографизм // Автоинтерпретация: сб. ст. по рус. лит. XII–XX вв. / под ред. А. Муратова и Л. Иезуитовой. С-Пб.: Изд-во С-ПбУ, 1998. С. 5–32.
91. Меднис Н.Е. Сверхтексты в русской литературе. Новосибирск: НГПУ, 2003. С. 23-24.
92. Мелетинский Е.М. Избранные статьи. Воспоминания. М.: Изд-во РГГУ, 2008. 378 с.
93. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Наука, 2000. 407 с.
94. Минералов Ю. И. Сравнительное литературоведение: учеб. пособие. М.: Высшая школа, 2010. 381 с.
95. Михайлов А. Н. Категория фантастического в культуре романтизма // Альм. соврем. науки и образования. Тамбов: 2008. N 6, ч.2. С. 112-141.

96. Молот В. О Письме /послесловие. С-Пб.: Борей Арт, 2013. 128 с.
97. Найдыш В.М. Философия мифологии. От античности до эпохи романтизма. М.: Гардарики, 2002. 211 с.
98. Нестерова С.В. Циклическое текстопостроение в малой эпической прозе: дис. ... канд. филол. наук. Тверь: 2012. 190 с.
99. Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. М.: Мысль, 1990. 830 с.
100. Новалис. Гимны к ночи. М.: Энигма, 1996. 97 с.
101. Новалис. Фрагменты // Зарубежная литература XIX в.: Романтизм. М.: Центр, 1990. 132 с.
102. Осипова Н.О. Мифопоэтика как сфера поэтики и метод исследования// Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7. М.: Литературоведение: РЖ. 2000. № 3. С. 35-58.
103. Партина А.С. Архитектурные термины. Иллюстрированный словарь. М.: Стройиздат, 1994. 208 с.
104. Пивоев В.М. Мифологическое сознание как способ освоения мира. Петрозаводск: Карелия, 1991. 198 с.
105. Полещук Л. З. «Петербургский текст» и петербургский миф в концепции В. Н. Топорова // Кострома: Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. №1/ том 14/ 2008. С. 98-101
106. Потебня А.А. Из записок по теории словесности. М.: Книга по Требованию, 2011. 664 с.
107. Плужников В.И. Термины российского архитектурного наследия. Словарь-гlossарий. М.: Искусство, 1995. 160 с.
108. Прощина Е.Г. О романтической концепции мифа (Новалис и Ф.Ф. Шлегель). Н. Новгород: Вестник нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Серия филология, №1, 2001. С. 120-132.
109. Райкова О. А. Древнегреческий миф классической эпохи: дис. ... канд. философ. наук. Томск: ТГПУ, 2012. 129 с.
110. Рауль-Дюваль Ж. Кафка, вечный жених / Пер. с фр. Е. Клоковой. М.: Текст, 2015. 256 с.

111. Режабек Е.Я. Становление мифологического сознания и его когнитивности // Вопросы философии. М.: Академический Проект, 2002. №1. С. 52-65.
112. Рикер П. Конфликт интерпретаций. М.: Канон-Пресс-Ц, Кучково поле, 2003. 624 с.
113. Розенталь М., Юдин П. Краткий философский словарь. Издание 4-е, доп. и испр. М.: Государственное изд-во политической литературы, 1954. 704 с.
114. Руднев В. «Прочь отсюда!». Франц Кафка. «Отъезд»: Девять интерпретаций. М.: Логос. № 5. 2002. С. 5-35.
115. Руднев В. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997. 384 с.
116. Рыбальченко Т.Л. Славянская версия идеи Центральной Европы: Чеслав Милош. Томск: Русин. 2015. №3 (41). С. 128-142.
117. Селитрина Т. Л. Преемственность литературного развития и взаимодействие литератур: учеб. пособие. М.: Высшая школа, 2009. 227 с.
118. Серебряков А. А. Социальная идентичность как эстетический феномен в художественном дискурсе Генриха фон Клейста // Рациональное и эмоциональное в литературе и в фольклоре. Волгоград: Изд-во ВГИПК РО 2008. Ч. 2. С.109-123.
119. Синило Г.В. Библия как памятник культуры. Минск: Книжный дом, 1991. 95 с.
120. Сорникова М. Я. Автобиографическая проза // Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной, 2008. С. 10.
121. Старцев Е.Н. Глокальность как фактор становления новой цивилизационной реальности // Вестник Бурятского государственного университета. 2010. № 6. С. 40-44.
122. Степин В.С. Новая философская энциклопедия. М.: Мысль, 2001. 423 с.
123. Сучков Б. Лики времени. М.: Художественная литература, 1969. 444 с.
124. Топоров В.Н. История и мифы // Мифы народов мира. М.: Советская энциклопедия, 2008. 897 с.

125. Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. С-Пб.: Искусство, 2003. 616 с.
126. Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М.: Наука, 1983. С. 227–284.
127. Топоров В. Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. М.: Советская энциклопедия, 1987. С.121-132.
128. Топорков А.Л. Теория мифа в русской филологической науке XIX века. М.: Индрик, 1997. 456 с.
129. Тресидер Д. Словарь символов / Пер. с англ. М.: ФАИР-ПРЕСС, 2001. 448 с.
130. Тюпа В.И. Компаративизм как научная стратегия гуманитарного познания // Филологические науки. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2004. № 6. С. 98-105.
131. Фаустов А.А. Мифопоэтика // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий: [гл. науч. ред. Н,Д, Тамарченко]. М.: Изд-во Кулагиной, Intrada, 2008. 202 с.
132. Федоров Ф. П. Художественный мир немецкого романтизма: Структура и семантика. М.: МИК, 2004. 198 с.
133. Филлипова Е.М. История мировой литературы и искусства. Часть 1: учебно-методическое пособие. Томск: Изд-во Томского политехнического университета, 2007. 87 с.
134. Философская энциклопедия. В 5 т. / под ред. Константинова Ф.В. М.: Советская энциклопедия, 1962. 956 с.
135. Фрай Н. Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987. С. 232–263.
136. Фрейд З., Буллит У. Томас Вудро Вильсон. 28 президент США. Психологическое исследование. М.: Прогресс, 1999. С. 49-151.

137. Фрейд З. Достоевский и отцеубийство // Фрейд З. Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. 288 с.
138. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 600 с.
139. Фрейзер Д.Д. Золотая ветвь. Исследование магии и религии. М.: Политиздат, 1980. 860 с.
140. Фролов И.Т. Философский словарь. 7-е изд. М.: Республика, 2001. 518 с.
141. Фукс Р. Воспоминания о Франце Кафке // Брод М. О Франце Кафке. С-Пб.: Академический проект, 2000. 443 с.
142. Храповицкая Г.Н., Коровин А.В. История зарубежной литературы. Западноевропейский и американский романтизм. М.: Флинта, 2007. 406 с.
143. Шайтанов И. О. Компаративистика и/или поэтика. Английские сюжеты глазами исторической поэтики. М.: РГГУ, 2010. 655 с.
144. Шарыпина Т. А. Восприятие античности в литературном сознании Германии XX века (троянский цикл мифов): дис. ... д-ра филол. наук: М.: 2007. 219 с.
145. Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства. М.: Мысль, 1999. 213 с.
146. Шинкаренко В. Д. Смысловая структура социокультурного пространств: Миф и сказка. М.: ДомКнига, 2005. 208 с.
147. Шлапоберская С. Сказка и жизнь у Э.-Т.-А. Гофмана. М.: Художественная литература, 1983. 142 с.
148. Шлегель К. В. Ф. Сочинения. Т. 1. Философия жизни. Философия истории. М.: Quadrivium, 2015. 816 с.
149. Шпаков В. Демиург из Дрогобыча. Бруно Шульц. Трактат о манекенах. С-Пб.: ИНАПРЕСС, 2000. 31 с.
150. Элиаде М. Аспекты мифа. М.: Издательский центр "ACADEMIA", 1994. 446 с.
151. Юдов В. С. Миф в творчестве Г. Гессе, Дж. Джойса, Т. Манна и А. Платнова // Диалог языков, культур и литератур в профессионально ориентированном и филологическом аспектах: сб. ст. / под ред. М. Н. Николаевой. М.: МПГУ, 2014. С. 138-143.

152. Юнг К.Г. Либидо, его метаморфозы и символы. С-Пб.: Восточно-Европейский институт психоанализа, 1994. 127 с.
153. Яковлева Е. Мифологический символ как специфическая категория литературы. М.: Наука, 2010. 12 с.
154. Alt P.-A. Franz Kafka: der ewige Sohn. Eine Biographie. München: C. H. Beck Verlag, 2005. 750 s.
155. Bahr H. Die Moderne // Die literarische Moderne, Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur und die Jahrhundertwende. Frankfurt am Main: Altenäü, 1971. S. 52-5.
156. Bakula B. Historia i komparatystyka. Szkice o literaturze i kulturze Europy Środkowo-Wschodniej XX wieku. Poznań: „Poznańskie Studia Polonistyczne”, 2000. 188 s.
157. Bańko M. Wielki słownik języka polskiego. Warszawa: KJPAN, 2007. 576 s.
158. Bartosik M. Bruno Schulz jako krytyk. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, 2000. 98 s.
159. Białokozowicz B. Polsko-rosyjskie pogranicze intelektualne i jego wyraz w literaturze pięknej // Dziesięć wieków związków Wschodniej Słowiańszczyzny z kulturą Zachodu. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 1990. 754 s.
160. Blumenberg H. Arbeit am Mythos. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979. 123 s.
161. Blumenberg H. Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos // Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption. München: Fink Verlag, 1971. S. 11-66.
162. Bocheński T. Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza. Kraków: Universitas, 2005. 276 s.
163. Bolecki W. Modernizm w literaturze polskiej XX w. (rekonesans). „Teksty Drugi”, 2002. Nr. 4. S.11-34.
164. Bolecki W. Słownik schulzowski. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2003. 563 s.

165. Budzyński W. Miasto Schulza. Warszawa: Wydawnictwo Prószyński i S-ka SA, 2005. 98 s.
166. Budzyński W. Schulz pod kluczem. Warszawa: Grupa Wydawnicza Bertelsmann Media, 2001. 54 s.
167. Bukwałt M. Literackie portrety żydowskich ojców w prozie Brunona Schulza i Danila Kiša. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2003. 214 S.
168. Cassirer E. The Myth of the State. Middletown: Book Crafters, 2014. 303 p.
169. Czapliński P. Literatura małych ojczyzn wobec problemu tożsamości. W: Kostyrko T., Zgółka T., red.: Kultura wobec kręgów tożsamości. Poznań: Silesia, 2000. 76 s.
170. Czermińska M. Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie, wyzwanie. Kraków, 2001. 235 s.
171. Dulaimi K. Der Mythosbegriff im Werk von Bruno Schultz: Dissertation Univ. zu München Karin Dulaimi. München: Dissertationdruck Hansen, 1975.
172. Dybel P. Bruno Schulz i psychoanaliza. Warszawa: Biblioteka Narodowa, 2013. №6. S. 242-257.
173. Dybel P. Seksualność zdegradowana, czyli perwersyjny świat prozy Brunona Schulza/ Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja. 2005, nr 3, Warszawa: Biblioteka Narodowa, 2005. S. 204-218.
174. Ficowski J. Okolice sklepów cynamonowych: szkice, przyczynki, impresje. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1986. 256 s.
175. Ficowski J. Regiony wielkiej herezji: Rzec o Brunonie Schulzu. Warszawa: Słowo, 1992. 312 s.
176. Głowacka D. Wzniosła tandeta i simulacrum: Bruno Schulz w postmodernistycznych zaułkach. Warszawa: „Teksty Drugie” 1996, nr 2/3, 82 s.
177. Gondowicz J. Schulz. Warszawa: Edipresse, 2006. 53 s.
178. Gottwald H. Spuren des Mythos in moderner deutschsprcher Literatur. Teoretische Modelle und Fallstudien. Würzburg: Verlag Koenigshausen& Neumann Gmbh, 2007. 359 s.

179. Hart H. Die Moderne // Die literarische Moderne, Dokumente zum Selbstverständnis der Literatur und die Jahrhundertwende. Frankfurt am Main: Altenäü, 1971. S. 69-72.
180. Herling-Grudziński G. Dziennik pisany nocą. 1989-1992. Warszawa: Czytelnik, 1997. 202 s.
181. Janouch G., Rozmowy z Kafką. Notatki i wspomnienia. Tłumaczyli J. Borysiak i E. Dyczek, Warszawa: Słowo, 1993. 127 s.
182. Jarzębski J. Prowincja Centrum. Przypisy do Schulza. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2000. 144 s.
183. Jarzębski J. Schulz. Wrocław-Kraków: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1999. 86 s.
184. Karkowski Cz. Kultura i krytyka inteligencji w twórczości Brunona Schulza. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1979. 76 s.
185. Karst R. Franz Kafka. Studium Warszawa: Twórczość 6/1958. S. 78–110.
186. Kitowska-Łysiak M. Schulzowskie marginalia. Lublin: Wydawnictwo KUL, 2007. 101 s.
187. Kłosiński M. Schulz i symulakry // Pismo Wydziału Polonistyki UJ. Kraków: WIELOGŁOS, 2 (16) 2013, S. 51-63.
188. Kola A.F. Nie-klasyczna historia teorii Literatury Europy (Środkowo-Wschodniej) // Teksty Drugie. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2009. Nr4. S. 110-120.
189. Kołakowski L. Obecność mitu (eseje). Paryż: Instytut literacki, 1972. 215 s.
190. Koschmal W. Zur mythischen Modellierung von Raum und Zeit bei Andrej Belyj und Bruno Schulz. Wiener slawistischer Almanach. Wien: Sonderband 20.1987. S. 193-215.
191. Kostrzew R. Pater familias – rozważania o wizerunkach ojca w twórczości Brunona Schulza. Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 86/4/, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1995. S. 98-111.

192. Krynicka A. Heterotopia Drohobycz. Nowa krytyka. // Czasopismo filozoficzne, Warszawa: Słowo, 2010. S. 23-40.
193. Kurowicki J. Franz Kafka. Obcość i wyobcowanie, w: Człowiek i sytuacje ludzkie. Szkice o pisarstwie XX wieku. Wrocław: Ossolineum, 1970. S. 58–94.
194. Kuźma E. Kategoria mitu w badaniach literackich // Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej. 1986. №77/4. S. 55-73.
195. Lachmann R. Dezentrierte Bilder, die ekstatische Imagination in Bruno Schulz' Prosa // Psychopoetik. Beiträge zur Tagung Psychologie und Literatur. Wien; München: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien, 1992. S. 439-461.
196. Łagowska A. Liryczność prozy Brunona Schulza w rosyjskim przekładzie // Między oryginałem a przekładem XIV. Wzniosłość i styl wysoki w przekładzie, praca zbiorowa pod. red. Maria Filipowicz-Rudek, Jerzy Brzozowski. Warszawa: Księgarnia Akademicka, 2008. 209 s.
197. Łagowska A. Synestezyjny świat Sanatorium pod Klepsydrą Brunona Schulza w przekładzie rosyjskim i ukraińskim, Estetyka i Krytyka. Warszawa: Księgarnia Akademicka, Nr 17/18, 2010. S. 41-56.
198. Majchrzak A. Nowatorstwo przez regres. Brunona Schulza poszukiwania sensów straconych (Język, obraz, konstytuowanie rzeczywistości). Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2007. 91 s.
199. Malinowski B. Mit, magia, religia. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1990. 541 s.
200. Markowski M. Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy. Kraków: Universitas, 2007. 305 s.
201. Miklaszewski K. Zatrącenie się w Schulzu. Historia pewnej fascynacji. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2009. 93 s.
202. Nawrocka E. O opowiadaniach Brunona Schulza. Gdańsk: Wydawnictwo Marek Rożak, 1994. 49 s.

203. Nicieja S.S. Kresowe Trójmiasto. Truskawiec – Drohobycz – Borysław. Opole: Wydawnictwo MS, 2009. 57 s.
204. Olchanowski T. Jungowska interpretacja mitu ojca w prozie Brunona Schulza. Białystok, Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, 2001. 41 s.
205. Olejniczak J. Arkadia i male ojczyzny. Vincenz - Stempowski –Wittlin-Miłosz, Kraków 1992. 245 s.
206. Owczarski W. Miejsca wspólne, miejsca własne: O wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000. 109 s.
207. Panas W. Bruno od Mesjasza: rzecz o dwóch ekslibrisach oraz jednym obrazie i kilkudziesięciu rysunkach Brunona Schulza. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2001. 102 s.
208. Panas W. Księga blasku. Traktat o kabale w prozie Brunona Schulza. Lublin: TN KUL, 1997. 98 s.
209. Panas W. Willa Bianki. Mały przewodnik drohobycki dla przyjaciół (fragmenty). Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2008. 78 s.
210. Reffet M. Franz Kafka und der Mythos // Bruecken. Germanistisches Jahrbuch Tschechien – Slowakei. 2001. № 9(1/2). S. 191-201.
211. Rybicka E. Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich. Kraków: „Universitas”, 2014. 142 s.
212. Rzehak W. Bruno Schulz. Sklepy cynamonowe. Kraków: Wydawnictwo GREG , 2009. 176 s.
213. Sandauer A. Bruno Schulz, czyli pisarz polski o podświadomości starotestamentowej – Rozdział III książki: O sytuacji pisarza polskiego pochodzenia żydowskiego w XX wieku, Warszawa: Czytelnik, 1982. 193 s.
214. Sandauer A. Szkoła mitologów, B Schulz i W.Gombrowicz. Warszawa: Pion, nr 5, 1938. 98 s.
215. Sandauer A. Wojna o Schulza. Warszawa: Współczesność, 1965 nr 5. S. 13-32.
216. Sikorski D. Symboliczny świat Brunona Schulza. Słupsk: Pomorska Akademia Pedagogiczna w Słupsku, 2004. 63 s.

217. Speina J. Bankructwo realności. Proza Brunona Schulza. Warszawa-Poznań: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1974. 76 s.
218. Stala K. Na marginesach rzeczywistości: o paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza. Warszawa: Wydawnictwo - Instytut Badań Literackich, 1995. 96 s.
219. Stierle Karlheinz. Mythos als "bricolage" und zwei Endstufen des Prometheusmythos // Terror und Spiel. 1971. S. 455-471.
220. Tambor I. Stereotyp i prototyp – znaczenia terminów // Postscriptum polonistyczne. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2008. № 1 (1). 26 s.
221. Ulicka D. Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie Środkowo-Wschodniej. Kraków: „Universitas”, 2007. 482 s.
222. Walser M. Opis formy - Studium o Kafce. Warszawa: “Państwowy Instytut Wydawniczy”, 1972. 154 s.
223. Wiśniewska L. Komparatystyka wieloaspektowa: (zoony) model I (wielowymiarowa) praktyka porównywania // Polonistyka wobec wyzwa współczesności. Opole: Wydawnictwo Uniwersytet Opolski, 2014. T.1. 215 s.
224. Wiśniewski G. Modernizm: kategoria literacko-estetyczna // Folia germanica. 2002. Nr 3. S. 183-189.
225. Wyka K. Młoda Polska, Tom 1, Kraków: Wydawnictwo literackie, 1987. 276 s.
226. Wyskiel W. Inna twarz Hioba: Problematyka alienacyjna w dziele Brunona Schulza. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1980. 213 s.

2. И использованные интернет-ресурсы

1. Апдайк Д. Польские метаморфозы. Иностранная литература № 8, 1996. [Электронный ресурс] URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/1996/8/shulc.html>. Дата обращения 01.06.2018

2. Белобратов А.В. Процесс «Процесса»: Кафка и его роман-фрагмент // Кафка Ф. Процесс (восстановленный по рукописям), 2006 [Электронный ресурс] URL: http://www.ereading.club/chapter.php/104796/19/Kafka__Process___vo_sstanovlennyyi_po_rukopisyam.html. Дата обращения 01.06.2018
3. Белокурова С.П. Культура письменной речи. Словарь литературных терминов, 2005 г. [Электронный ресурс] URL: <http://grammar.ru/LIT/?id=3.0>. Дата обращения 01.06.2018
4. Беседа с Исааком Зингером о Шульце [Электронный ресурс] URL: http://www.jimagazine.lviv.ua/anons2012/Rot_Interview_s%20Zingerom_pro_Shulca.html. Дата обращения 01.06.2018
5. Долар М. Самый рискованный момент. Кафка и Фрейд // Новое литературное обозрение. № 116, 2012. [Электронный ресурс] URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2012/116/d17.html>. Дата обращения 01.06.2018
6. Доброхотов А.Л. Романтизм. Мегаэнциклопедия Кирилла и Мефодия, 2012 [Электронный ресурс] URL: <http://megabook.ru/article/Романтизм>. Дата обращения 01.06.2018
7. Жгилева Н. Мифологизация пространства в новелле «Превращение» Ф. Кафки, 2007. [Электронный ресурс] URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2012/116/d17.html>. Дата обращения 01.06.2018
8. Загаевский А. Дрогобыч и мир. Иностранная литература № 8, 1996. [Электронный ресурс] URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/1996/8/shulc.html>. Дата обращения 01.06.2018
9. Земсков В.Б. Экстерриториальность как фактор творческого сознания (варианты русский, западноевропейский, восточноевропейский, американский и латиноамериканский). URL: <https://culture.wikireading.ru/74008>. Дата обращения 01.06.2018
10. Каменева Н. Мифологическая проза Бруно Шульца. Иерусалим – М., 1998. [Электронный ресурс] URL: <http://www.philology.ru/literature3/kameneva-98.htm>. Дата обращения 01.06.2018

11. Книгин И.А. Словарь литературных терминов. Саратов: Лицей, 2006. 272 с. [Электронный ресурс] URL: <http://litterms.ru/>. Дата обращения 01.06.2018
12. Манн Т. Иосиф и его братья. Москва-Мюнхен: In Werden Verlag, 2004. [Электронный ресурс] URL: http://imwerden.de/pdf/thomas_mann_joseph_und_seinen_brueder.pdf. Дата обращения 01.06.2018
13. Мирская Л.А. Миф в современной западной философии и литературе // Мир культуры. №1, 2002. [Электронный ресурс] URL: <http://www.mkultura.ru/sovremennyi-mif/>. Дата обращения 01.06.2018
14. Овидий. Метаморфозы. Книга IX, М.: Художественная литература, 1977. [Электронный ресурс] URL: <http://ancientrome.ru/antlittr/t.htm?a=1305771640>. Дата обращения 01.06.2018
15. Религии мира. Религиозный словарь 2009-2013. [Электронный ресурс] URL: <http://relig.info/apokrif>. Дата обращения 01.06.2018
16. Секацкий А. Отцеприимство. Журнал «Нева», № 2, 2005 [Электронный ресурс] URL: <http://magazines.russ.ru/neva/2005/2/se12.html>. Дата обращения 01.06.2018
17. Ставицкий А. Мифологизация украинской истории: смысл и задачи. Севастополь: Рибэст, 2008 [Электронный ресурс] URL: <http://rusprostranstvo.com/?p=115>. Дата обращения 01.06.2018
18. Фатеева А.С. Орфический миф в интертекстуальных мотивах культур России и Италии конца XIX – первой половины XX веков. дис. канд. филол. наук. М.: 2016 [Электронный ресурс] URL: http://www.vivanov.it/files/4/4_FateevaA-Dkz.pdf. Дата обращения 01.06.2018
19. Феминова И. Матриархат в истории, мифологии, культуре и искусстве, 2011. [Электронный ресурс] URL: <http://www.neomatriarhat.com/interestingnews/matriarhat-v-istorii-mifologii-kulture-i-iskusstve/>. Дата обращения 01.06.2018
20. Фицовский Е. Приготовления к путешествию, или последний путь Бруно Шульца//Новая Польша. №4, 2007. [Электронный ресурс] URL: <http://archive.povpol.org/index.php?id=791>. Дата обращения 01.06.2018

21. Цыганков А.С. Социальная идентичность и мифоистория: трансформационные изменения содержания мифологем, 2014 [Электронный ресурс] URL: [URL:](#) Дата обращения 01.06.2018
22. Чурилов Д. Шапирограф, Фисгармония и «Чёрная голова». Журнал о бизнесе «Капиталист». 2014 [Электронный ресурс] URL: <http://kapitalist.tv/2014/06/02/shapirograf-fisgarmoniya-i-chyornaya-golova/>. Дата обращения 01.06.2018
23. Bolecki W. Mit, 2003. [Электронный ресурс] URL: <http://brunoschulz.eu/blog/archiwa/556>. Дата обращения 01.06.2018
24. Bruno Schulz. Oficjalna strona, 2001- 2017 [Электронный ресурс] URL: http://wiersze.wikia.com/index.php?title=Bruno_Schulz&useskin=monobook. Дата обращения 01.06.2018
25. Bruno Schulz i Drohobycz – mapa Drohobycza, 2007-2017 [Электронный ресурс] URL: http://www.niecodziennik.mbp.lublin.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=858&Itemid=1/. Дата обращения 01.06.2018
26. Gazda G. O drodze do literatury, 1997 [Электронный ресурс] URL: http://www.art.intv.pl/Gazda_G./Wywiady/. Дата обращения 01.06.2018
27. Gliński M. Pierwszy numer pisma o Brunonie Schulzu, 2012 [Электронный ресурс] URL: http://www.culture.pl/kalendarzpelnatresc//eo_event_asset_publisher/L6vx/content/schulz-forum-pierwszy-numer-pisma-o-brunonie-schulzu. Дата обращения 01.06.2018
28. Janke A. Antiker Mythos und moderne Literatur: Zum Problem von Tradition und Innovation im Werk von Christa Wolf („Kassandra“ und „Medea. Stimmen“). Dissertation zur Erlangung der Würde der Doktorin der Philosophie . Hamburg, 2010 [Электронный ресурс] URL: <https://d-nb.info/1006374507/34/>. Дата обращения 01.06.2018
29. Kuryluk E. Franz Kafka i Bruno Schulz karaluchy i krokodyle, 2005 [Электронный ресурс] URL: <http://brunoschulz.eu/blog/archiwa/1218>. Дата обращения 01.06.2018

30. Mityzacja w utworach Schulza, 2015 [Электронный ресурс] URL: <http://sklepy-cynamonowe.klp.pl/a-9763-3.html>. Дата обращения 01.06.2018
31. Największy serwis internetowy poświęcony Brunonowi Schulzowi, jego twórczości i związanym z nim wydarzeniom, 2016 [Электронный ресурс] URL: <http://www.brunoschulz.org/>. Дата обращения 01.06.2018
32. Symbolika Księgi, 2015 [Электронный ресурс] URL: <http://sklepusynamonowe.klp.pl/a-5897.html>. Дата обращения 01.06.2018
33. Tacik P. 2011 [Электронный ресурс] URL: http://www.academia.edu/10233845/Schulz_i_Kafka_wobec_Prawa_Schulz_and_Kafka_before_the_Law. Дата обращения 01.06.2018

3. Источники

1. Кафка Ф. Дневники 1910-1923. Путевые дневники. Письмо отцу. Завещание. Пер. с нем. / Сост. Е.А. Кацева М.: Олма-Пресс, 2004. 512 с.2.
2. Кафка Ф. Малая проза. Пер. с нем. и примеч. Г. Б. Ноткина. С-Пб.: Амфора, 2001. 454 с.
3. Кафка Ф. Процесс. Пер. с нем. Р. Райт-Ковалевой. С-Пб.: Азбука-классика, 2004. 215 с.
4. Кафка Ф. Собрание сочинений: В 4 т.: [Пер. с нем.] / Франц Кафка; [Редкол.: А. В. Карельский и др.; Вступ. ст., примеч. М. Л. Рудницкого]. С-Пб.: Северо-Запад, 1995. 956 с.
5. Шульц Б. Трактат о манекенах. С-Пб: Алетейя, 2000. 192 с.
6. Kafka W. Das erzählerische Werk. Berlin: Rütten&Loening, 1983. В. I-II.
7. Schulz B. Opowiadania. Wybór esejów i listów // opracował Jarzębski J., wydanie drugie przejrzone i uzupełnione. Wrocław: 1998. 56 s.
8. Schulz B. Posłowie // Kafka F. Proces. Tłumaczył Bruno Schulz. Warszawa: Towarzystwo Wydawnicze "Rój", 1936. 4 s.
9. Schulz B. Sanatorium pod Klepsydrą. Warszawa: Towarzystwo Wydawnicze "Rój", 1936. 58 s.

10. Schulz B. Sklepy cynamonowe. Warszawa: Towarzystwo Wydawnicze "Rój", 1934. 50 s.
11. Schulz B. Xięga bałwochwalcza. Warszawa: Wydawnictwo Interpress, 1988. 109 s.