

АНТРОПОЛОГИЧЕСКОЕ ИЗМЕРЕНИЕ РОМАНА Ф. КАФКИ «ПРОЦЕСС»

Предметом исследования в этой статье будет антропологическая проблема в романе Ф. Кафки «Процесс». Под «антропологическим измерением» понимается, прежде всего, место человека в художественном мире австрийского писателя, особенности характерологии персонажей. Нами будет исследована и проблема «ролевой» ситуации в романе Ф. Кафки, и функции художественной детали в нем.

Антропологическая проблема попадала, так или иначе, в поле зрения как отечественных, так и зарубежных исследователей, среди которых хочется отметить Б.А. Успенского, В.Г. Зусмана, С.С. Аверинцева, М. Бланшо, Х. Биндера, Р. Роллестона. Суммируя результаты существующих исследований, можно отметить, что в них подчеркивается «марионеточность» героев Ф. Кафки, здесь же говорится и о «лично-безличном» характере повествования австрийского писателя¹. С.С. Аверинцев характеризует поэтику Кафки как поэтику «непсихологического» повествования, но об этом мы скажем далее. Тем не менее, существующие исследования, лишь фрагментарно касаются интересующей нас проблематики. Цель данной статьи – раскрыть основные черты и особенности «непсихологической» (по мысли С.С. Аверинцева) поэтики Ф. Кафки.

Итак, начнем наше исследование с сопоставления поэтики романа Ф. Кафки с поэтикой романов XIX века, отметив те черты, которые связаны со способами характерологии героя. Роман XIX века прежде, чем перейти к основным событиям повествования, «подготавливает» читателя, мы начинаем знакомство с героем с его внешности или пейзажной зарисовки. В романе последующего столетия меняется этот «внутренний закон» жанра, что позволило русскому поэту О.Э. Мандельштаму говорить даже и о

«конце романа»: «Человек без биографии не может быть тематическим стержнем романа... роман сразу лишился и фабулы... и психологии»². Действительное, все сказанное О.Э. Мандельштамом можно отнести к исследуемому произведению, ведь у Ф. Кафки есть и человек «без биографии», и попытка «обойти» психологическую интерпретацию событий.

Является ли «непсихологический» стиль детищем именно XX века? На этот вопрос в науке нет единого ответа, некоторые ученые склонны возводить истоки такой традиции к древним временам.

Особенно показательна в этом отношении работа Э. Ауэрбаха «Мимесис». По Э. Ауэрбаху, образ человека дается в Библии «без определений и эпитетов, без описания...»³, то есть традиция «непсихологического» повествования присутствует в определенном виде уже в Библии.

С. Аверинцев, рассуждая о творчестве Ф. Кафки, развивает идеи Э. Ауэрбаха. По мнению ученого, Кафка наследует библейскую поэтику – поэтику машал'я⁴, когда поступку человека не дается психологической интерпретации, которая свойственна произведениям, созданным в «греческом стиле». В качестве примера из древней литературы С. Аверинцев приводит евангельское повествование, в котором отсутствует описание внешности персонажа как стилистический прием, а также психологическая интерпретация событий⁵.

Роман «Процесс» по-своему отходит от классической традиции XIX века; в тексте нет подробного описания внешности героев, их одежды, акцент везде сделан лишь на детали. У фройляйн Бюрстнер «маленькая, в изобилии украшенная цветами шляпка»⁶, «узкие плечи» (23), которые она кутает шёлковой шалью. Жена служителя в суде имеет «мягкие пальцы» (44) и «пышное, гибкое теплое тело в темном платье» (48). О Лени мы узнаем, что она молодая девушка в длинном белом фартуке, у нее «темные, чуть выпуклые глаза» (79), «круглое, как у куклы личико» (79), «здоровое, красивое тело» (153). Герои Кафки с их душой, внутренним миром как бы

скрываются в мире вещественном, «прячутся», оставляя от себя лишь деталь своего внешнего облика.

Деталь же служит зачастую не индивидуализации, а типизации образов. Одна из таких деталей во внешности героев – волосы. Брови следователя «...вдруг сдвинулись на переносице, густые, черные, косматые» (36). Люди, собравшиеся в зале суда, описаны как «немолодые мужчины, некоторые даже с седыми волосами» (37). У Бертольда «...короткая жиденская рыжая бородка» (47). У адвоката «голова с длинной бородкой» (79), «длинные седые волосы» (153). О коммерсанте Блоке сказано так: «маленький тщедушный человечек с бородкой» (131). Итальянца украшают «иссиня-черные с проседью усы» (158).

Если рассуждать об образах женщин, то можно обнаружить общие детали в описании, у фройляйн Бюрстнер «волосы, разделенные пробором <...> рыжеватые волосы, стянутые низким тугим узлом» (28). У Лени «пышные, темные, скрученные тугим узлом волосы» (86). Фройляйн Бюрстнер и Лени похожи своими прическами. Возможно, Лени и напоминает К. фройляйн Бюрстнер. Художественная деталь при создании женских образов помогает создать эротическую атмосферу романа, пронизанную страхом и напряжением; так, можно сказать, что Лени играет роль «священной проститутки»⁷.

В описании героев повторяется одна художественная деталь – цвет волос. У мужчин они, как правило, черные, с сединой. Поэтому многие мужчины в романе внешне похожи не только друг на друга, но и на привратника из притчи (у него «длинная жидкая черная монгольская борода», 168) и как бы подготавливают его появление в романе. Следовательно, адвокат, студент являются как бы «привратниками» для К., стоящими у Врат Закона. (Исключение в этом списке составит лишь коммерсант Блок, обвиняемый).

Такая деталь, как цвет волос, возможно, берет свои истоки в книге притч царя Соломона, где сказано: «Венец славы – седина, которая находится на путях правды» (Притчи 16:31)⁸. Интересно, что, согласно этому стиху, седовласые старцы служат делу справедливости. Седина – знак мудрости в библейском тексте, а вид грозных бровей следователя в романе Кафки должен внушать К. страх, как бедному поселянину – вид бороды привратника.

Итак, одна из функций художественной детали у Кафки – показать тайное сходство героев, благодаря общей детали во внешности. Это внешнее сходство позволяет говорить о некой общности героев романа – о следователе, адвокате как «привратниках».

Интересно заметить, что эмоционально описана внешность только одного героя: К. Со слов жены служителя суда мы узнаем, что у К. «чудесные темные глаза» (45). Это замечание, сделанное женщиной, как бы выделяет К. среди других персонажей.

При описании внешности героев Кафка использует гротеск. Гротеск в произведении Кафки предполагает наличие аномалий во внешнем виде персонажей; смешение образов животных и людей; смешение живого и неживого⁹. Внешность некоторых героев граничит с уродством. У студента Бертольда «кривоватые ноги» (47), жена служителя суда называет его «маленьким уродцем» (49). Нос одного из стражников «крупный, свернутый набок» (9), удивительно не гармонирующий с худощавым лицом. Девочка с горбом провожает К. к Титорелли. В описании внешности этих героев подчеркнуто физическое уродство, нарушение пропорций. Они уже самим своим видом заставляют нас подвергнуть сомнению мысль о едином, мудром Законе природы, они воплощение абсурда природы.

Особенно интересны те персонажи, внешность которых несет на себе демонологические черты. В тексте присутствует смешение образов живот-

ных и людей. Лени показывает К. сросшиеся пальцы, образующие что-то вроде перепонки, это – как бы намек на связь ее с водной стихией.

У адвоката К. встречается пожилого господина, директора канцелярии, руки которого похожи на «короткие крылья» (83). Крылья в иконописи являются важным атрибутом при изображении как ангелов, так и нечистой силы. Причем, нечистая сила изображается с крыльями летучей мыши (короткими), тогда как за образец крыла небожителей принимается крыло птицы¹⁰. Таким образом, директор канцелярии намеком уподоблен нечистой силе.

Человек у Кафки зачастую предстает как создание призрачное, находящееся между бытием и пустотой. Демонические черты присутствуют и в описании чиновников суда, собравшихся на первый допрос К. Под их бородами, замечает К., можно найти лишь пустоту. Дядя героя назван «призраком из деревни» (73). Все это позволяет Ю.В. Манну говорить о наличии в произведениях Н.В. Гоголя и Ф. Кафки ощущения скрытой дьяволиады¹¹.

Одна из черт, общая для обвиняемых, – это их красота. Коммерсант Блок говорит К., что по лицу обвиняемого можно прочесть приговор, один из обвиняемых, по его словам, «...по... губам... прочел не только ваш, но и свой приговор» (137). Правда, Блок, считая свой рассказ предрассудком, сам, как кажется, верит в него. Рассуждения Блока продолжает адвокат; «эти обвиняемые – самые красивые», – говорит он (145). По мнению адвоката, красивыми их делает именно процесс. *Вероятно, речь идет не о физической красоте, но, возможно, о духовном, внутреннем просветлении, изменяющем внешность героев, делающем их красивыми.*

К. Грëцингер полагает, что в романе Кафка обращается к древней традиции физиогномики, а, более конкретно, – к еврейскому каббалистическому наследию. Как пишет исследователь, в Восточной Европе искусство физиогномики вышло за пределы узких каббалистических кругов;

существовала целая серия легенд о мудрецах, отличающих по лицам грешников от праведников. Автор считает, что на использование традиций физиогномики в романе повлияли рассказы о Беште, узнающем по лицам людей согрешивших; к сожалению, автор не указывает, какие именно легенды, бытующие в устной или книжной традиции, Кафка мог хотя бы предположительно знать¹².

Важно сказать и о деталях одежды персонажей. К. удивляет внешний вид одного из стражников: «Он был <...> в хорошо пригнанном черном костюме, похожем на дорожное платье – столько на нем было разных выточек, карманов, пряжек, пуговиц и сзади хлястик, – от этого костюм казался особенно практичным, хотя трудно было сразу сказать, для чего это все нужно» (7). Сам же К. в этот момент в ночной рубашке. Человек в дорожном платье и его товарищ разрушают привычный ход вещей, интимный мир человека – Дом, предлагая взамен герою Дорогу, долгие странствия души в лабиринтах Суда. Итак, костюм стражника является как бы знаком Дороги, знаком, ничего не говорящим о личных качествах его владельца.

В начале романа К. упрекает Виллема, Франца и инспектора в том, что они без формы, в штатском; в дальнейшем К. узнает служителя суда по двум позолоченным пуговицам, «явно споротым с офицерской шинели» (51). С этих пор, как говорится в тексте, К. мог распознать стражников именно по золотой пуговице. Стражника в суде «можно было отличить главным образом по сабле» (54). Пуговицы, споротые с офицерской шинели, и сабля – все это военные атрибуты¹³.

С одной стороны, деталь в данном случае служит как бы опознавательным знаком работников суда, с другой – обращающая на себя внимание странность, необычность этого знака заставляет задуматься о глубоком его смысле. Если такая черта внешности героев Кафки, как седина, отсылает нас к библейской древности, то золотая пуговица, споротая с офицер-

ской шинели, сабля – принадлежности современного Кафке мира. *Одежда стражников и служителей суда, быть может, как бы намекает на то, что К., а значит, и всему человечеству предстоит дорога войны.*

При описании героев для Ф. Кафки важны жест, мимика, этот факт позволил многим исследователям говорить о театрализованности художественного мира писателя¹⁴.

Проблема человека-актера, ролевой ситуации также актуальна для Кафки. Человек в его произведениях занимает свое особое место в общей системе; перед читателем проходит череда героев: адвокаты, обвиняемые, посредники, чиновники. Итак, перед нами – человек-роль. Как соотносятся эти две составляющие?

Рассмотрим этот вопрос на примере образа судьи в романе «Процесс». Судья как человек из плоти и крови ни разу не появляется на страницах романа, а только лишь на портрете, написанном по определенному канону. Поэтому первый наш вопрос будет о каноне, о том, согласно каким правилам человек на портрете превращается в грозного судью.

Как кажется, оба портрета (в конторе адвоката и, собственно, в ателье художника) являются работами Титорелли или его отца: обе картины очень похожи, к тому же мы узнаем, что место судейского художника передается по наследству, от отца к сыну. Рассказывая об этом, художник намекает и на некую «школу» письма. Портреты судей пишутся в соответствии с определенными правилами, каноном, зафиксированными в записках отца Титорелли. Каковы обязательные правила изображения судей, мы можем выяснить, лишь сопоставив два портрета: в обоих случаях судьи предстают величественными и грозными, привстающими на кресле как бы перед вынесением приговора; на обоих портретах не видно обвиняемых.

В доме художника Титорелли К. встречает и такой образ: «... чернобородый толстяк с пышной, окладистой бородой» (113), второй судья, как и первый, «...словно в угрозе приподымался на своём троне, сжимая боко-

вые ручки» (113)¹⁵. Тем не менее, канон подвержен изменению. Когда К. удивляет необычное изображение богини правосудия, художник объясняет ему, что подчиняется воле заказчика: «... мне дали точное указание, что я должен написать» (114). Таким образом, Титорелли руководствуется и набором правил (каноном), и желанием заказчика. Перед нами – традиция изображения судей, претерпевающая, однако, изменения по воле заказавшего картину.

В традиции изображения судьи присутствуют элементы христианской иконографии. При К. художник начинает рисовать, и постепенно «вокруг головы судьи возник красноватый ореол, расходящийся лучами к краям картины» (115). Сочетание «ein rötlicher Schatten»¹⁶ следует дословно переводить как «красноватая тень». Кафка, возможно, нарочно не использует слово «ореол» (Nimbus, Schein), дабы не дать простора прямолинейным толкованиям. Итак, красноватая тень – это намек и на присутствие короны (знак славы, могущества), и нимба (Христос перед казнью изображается с красным или розовым нимбом). Судья в романе уподоблен библейским героям – Моисею, Христу, но как живой человек судья на страницах романа не присутствует.

Судья как бы «прячется» за свой образ, созданный на портрете. При описании портрета в ателье художника Титорелли подчеркивается, что если первый портрет был написан маслом, то второй – пастелью «в расплывчатых и мягких тонах» (113), ведь этот портрет «предназначен в подарок даме» (114). Отметим, прежде всего, резкий контраст между содержанием картины (на ней изображен грозный судья, готовящийся произнести приговор) и техникой исполнения (расплывчатые, мягкие тона). Судья хочет выглядеть грозным в глазах дамы, даже заказав свой портрет в нежной пастели.

Придя к адвокату, К. видел большую картину, на которой изображен человек в судейской мантии. Как выясняется потом из слов Лени, К. при-

нял за судью простого следователя, желающего на картине выглядеть судьей. Он гневно привстаёт на кресле. Кому же грозит судья? Ведь на полотне не видно обвиняемого: «Обвиняемый, очевидно, стоял внизу на лестнице – на картине видны были только верхние ступени, покрытые желтым ковром» (86). Композиционное решение картины подсказывает ответ: виноватым должен, вероятно, почувствовать себя всякий, представший пред портретом: зрители, как и обвиняемые, смотрят на картину снизу вверх. Пространство картины размыкается, судья (он же следователь) грозит всему миру, в котором нет невиновных.

Интересно, что в романе есть обвиняемый – К., но образ судьи так и не появляется; на портретах же, наоборот, мы видим судей, но никогда – обвиняемых. Два текста – изобразительный и, собственно, словесный – как бы взаимно дополняют друг друга. Образ судьи, обвинителя принадлежит, скорее, сфере искусства (мы видим его только на портретах), традиции, тогда как обвиняемый живет в «реальной» жизни произведения. Два человека в ролях судьи и обвиняемого так и не встретятся в романе, они разведены в пространстве и времени. Отсутствие встречи судьи и обвиняемого в романе задано уже композиционной организацией портрета. К. хочет видеть настоящего судью, но самое большее, что ему позволено видеть, это портрет жалкого следователя, написанный по правилам изображения судьи. Образ судьи исчерпывается каноном изображения судей, он принадлежит истории, традиции, не имеет ничего общего с реальным человеком.

Встреча судьи и обвиняемого не состоялась, но происходит встреча К. со священником, человека с человеком.

Сцену беседы Йозефа К. и священника можно условно разделить на две части: сначала священник говорит с возвышения, с кафедры, затем он спускается к герою. Священник близок К. и по возрасту; на протяжении всего романа К. встречается с людьми старше себя, седовласыми судьями

и адвокатом, в описании священника подчеркивается его молодость, это был «молодой человек с гладким, смуглым лицом» (163).

Однако уже в начале разговора священник сам пытается сократить дистанцию между собой и своим собеседником: «У первого ряда скамей он /Йозеф К./ остановился, но священнику это расстояние показалось слишком большим, он протянул руку и резко ткнул указательным пальцем вниз, прямо перед собой, у подножия кафедры» (164). Во второй половине беседы по инициативе К. пространственная дистанция между собеседниками вообще снимается: «Не сойдешь ли ты вниз? – спросил К. – <...> Спустишь ко мне» (167).

Сам священник первую половину беседы (до того, как он спускается с кафедры) рассматривает как официальную речь: «Сначала я должен был поговорить с тобой отсюда, на расстоянии. А то на меня очень легко повлиять и я забываю свои обязанности» (167). В зависимости от места нахождения священника меняется и тональность его речи. В первой половине беседы важен мотив вины героя. «Ты – обвиняемый», – напоминает еще раз священник (165). Он причисляет героя к рангу «обвиняемых», на реплику героя о невиновности любого человека, священник отвечает, что «все виновные так говорят» (165). Это значит: все обвиняемые говорят одинаково, они лишены индивидуальности, а К. – один из них. Тем не менее, священник признает за точкой зрения К. право на существование: «Правильно», – сказал священник после реплики героя о невиновности человека (165).

В сущности, именно в Соборе К. слышит намек на приговор, священник не произносит его, но лишь передает мнение суда: «...боюсь, что /процесс/ кончится плохо. Считают, что ты виновен. <...> Во всяком случае, покамест считается, что твоя вина доказана» (165).

Священник говорит с К., как посвященный с непосвященным, как учитель с учеником, сам герой чувствует к священнику доверие. Однако

повествователь показывает, что идеи священника не могут быть восприняты как последнее слово. Герой слышит окрик сверху, по мнению героя, священник рассержен тем, что К. «задел правосудие», но повествователь интерпретирует этот крик по-иному: «Окрик прозвучал гневно, но это был голос человека, который видит, как другой падает, и нечаянно, против воли, подымает крик, оттого, что сам испугался» (166). Этот крик – перелом в ходе их разговора, обвиняемый и священник уравниваются повествователем в правах, оба они – люди, и священник боится, как и обвиняемый.

«Неужели ты за два шага уже ничего не видишь?» – кричит священник (166). Что же видят в этот момент сам герой и священник? К. в момент разговора «ясно видел священника при свете маленькой лампы» (166), сам же священник, не видит своего собеседника, «...священник не мог различить К. в темноте, сгустившейся внизу...» (166). Перед началом разговора священник «проверил лампу, подвернул фитиль еще немного» (163), свет маленькой лампы помогает К. увидеть священника; но после схождения к герою священник «...передал К. лампу, чтобы он ее нес» (167).

Обратимся ко второй части беседы Йозефа К. и священника – после схождения его с кафедры.

Во второй части беседы исчезает тема вины, но появляется тема необходимости. Итак, тема вины исчезает, когда герои говорят друг с другом не как судья и обвиняемый, а как человек с человеком¹⁷.

Попытки приподнять завесу над внутренним миром человека в романе «Процесс» и все же присутствуют. Обратимся к притче «У врат Закона». Кто виноват в том, что поселянин не вошел во врата Закона, предназначенные для него? Вопрос о вине – центральный вопрос всех толкований притчи. Согласно одной интерпретации, виноват привратник (К. полагает, что привратник обманул поселянина, не выполнял свои обязанности),

согласно другой, – заблуждается поселянин, по третьей версии – сам привратник обманут.

Интересно, что интерпретации в большей степени касаются характера привратника, личность поселянина остается в тени. Священник рассуждает о характере его: он педантичен, ни на йоту не отступает от буквы Закона, стало быть, нет оснований усомниться в его прилежности. Но священник отмечает «скудоумие» и самомнение привратника; одно из толкований основано на признании глупости привратника (171). Он сам не ведает, что говорит. Таким образом, одна из интерпретаций, говорящая о скудоумии привратника, отказывает ему в преимуществе перед бедным просителем. Что значит то, что привратник глуп? Возможно, его слова о надежде, многочисленных стражниках, закрытой двери напрасны? Стало быть, одна из традиций, настаивающая на вине привратника, пытается объяснить его поступки и слова, исходя из основных черт его характера.

Другая традиция говорит о том, что мы не можем судить о личности привратника, исходя из текста притчи. Усомниться в нем значит усомниться в законе.

Итак, перед нами две традиции толкования: одна говорит о личных качествах привратника (даже уравнивает его с просителем), другая – о непознаваемости внутреннего мира этого человека, чем сводит на нет всякие попытки толкования, ведь все они, как мы уже сказали, основываются на исследовании личности привратника. Если первая традиция ведет к сомнению в авторитете слуги Закона, то вторая, напротив, – к безоговорочной вере в его могущество. Итак, согласно одной традиции, понять характер привратника значит понять притчу, толкование притчи сводится к разговору о личности привратника.

Так кто же он, герой романа XX столетия? Кафку интересует психология «человека вообще». Но при описании переживаний своего героя, самым сильным из которых является страх, Кафка не приоткрывает его

внутренний мир; атмосфера страха передается с помощью жестов, взглядов, движений героя. Внутренний мир героев Кафки остается спрятанным на протяжении всего повествования: так, художественная деталь в описании внешности персонажей призвана рассказать нам о природе суда больше, нежели о характере героев. К. стремится выйти за пределы роли «обвиняемого», поговорить со священником как с человеком, к которому чувствуется доверие. Недаром в одной из финальных сцен исследуемого произведения появляется образ «добротного человека» (178), просто человека, лишентного статуса в системе суда, он не «обвиняемый» и не «судья».

Ф. Кафка ставит вопрос, важнейший для философской антропологии, в том числе и века XX: что мы можем знать о человеке? Что человек может знать о себе? Ведь в конце романа К. приходит, возможно, к некому познанию сути процесса, а, значит, и сущности человека, к познанию невыразимому посредством слов: «...мне предоставлено самому сказать себе все, что нужно» (176).

Подведем итоги сказанного. Мы говорили о способах изображения человека в романе Ф. Кафки «Процесс». Была проанализирована роль описаний внешности у Кафки, на основании чего мы пришли к выводу, что эти описания не приоткрывают завесу над внутренним миром героя, не подчеркивают его индивидуальность, а, скорее, служат типизации образов. Художественная деталь в описании внешности персонажей расскажет нам больше о природе суда, нежели о характере героя.

Далее рассматривалась «ролевая ситуация» в романе Ф. Кафки, герой-актер. Примером «ролевой» ситуации для нас служила ситуация обвиняемого и судьи. Судья и обвиняемый не встречаются на страницах романа, зато К. встречается со священником, человек с человеком. Кафка развивает и библейскую тему испытания героя. Тем не менее, проблема «закрытого» внутреннего мира человека заявлена именно как проблема в романе «Процесс» (см. две возможные интерпретации характера привратника

в притче). Кафку интересует «человек вообще», он исследует одно из важнейших чувств человека – страх. Кафка передает это чувство своих героев с помощью техники жеста, нагнетающего атмосферу ужаса и неопределенности.

¹ См., например: *Зусман В.Г.* Художественный мир Франца Кафки: малая проза. Нижний Новгород, 1996. С. 175, *Успенский Б.А.* Семиотика искусства. М., 1995. С. 199.

² *Мандельштам О.Э.* Собрание сочинений: В 4 т. М., 1991. Т. 2. С. 269.

³ *Ауэрбах Э.* Мимесис. М., 1976. С. 29

⁴ В раввинистской литературе термином «машал'» обозначались такие жанры, как притча и басня. См.: *Stern D.* Parablis in Midrash. Cambridge, 1991. P. 9.

⁵ *Awerinzew S.* Kafka und die biblische Alternative zum allgemeinen europäischen Typus der narrativen Kultur // Das Phänomen Fr. Kafka. Schriftenreihe der Österreichischen Franz – Kafka – Gesellschaft in Klosterneuburg im Jahr 1995. Schriftenreihe der Franz Kafka Gesellschaft 7 / Hrsg. Wolf Kraus und Norbert Winkler. Klosterneuburg, 1997.

⁶ *Кафка Ф.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. СПб., 1995. С. 24. Далее текст романа Ф. Кафки цитируется по этому изданию.

⁷ *Citati P.* Kafka. New York, 1990. P. 144.

⁸ Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. London, б. г.

⁹ Краткая литературная энциклопедия. Т. 2. М., 1966. С. 402. О гротеске см. также: *Зунделович Я.* Поэтика гротеска // Проблемы поэтики. М; Л., 1925; *Манн Ю.В.* Искусство гротеска. М., 1957; *Kayser W.* Das Grotteske in Malerei und Dichtung. Hamburg, 1960.

¹⁰ Краткий иконописный словарь. М., 1996. С. 96.

¹¹ *Манн Ю.В.* Франц Кафка и Гоголь (о судьбе одной постромантической традиции) // Russian Literature. XXXVIII. North-Holland, 1995. С. 351–355.

¹² *Grözinger E.K.* Kafka and Kabbalah. New York, 1992. P. 55–61.

¹³ Об этом пишет и В. Беньямин: «Ливрея или золотая пуговица на сюртуке как эмблема причастности к высшему». *Беньямин В.* Франц Кафка. М., 2000. С. 217–218.

¹⁴ О влиянии на творчество Ф. Кафки еврейского театра см. подробнее: *Beck E.T.* Kafka and the Yiddish Theater. Its impact on his work. Madison, 1971. О театральности романа Ф. Кафки: *Беньямин В.* Указ. соч. С. 64.

¹⁵ Х. Биндер полагает, что прообразом судьи на портретах романа является скульптура Моисея работы Микеланджело. *Binder H.* Kafka Kommentar zu den Romanen, Rezensionen, Aphorismen und zum Brief an den Vater von Hartmut Binder. München, 1976. S. 220.

¹⁶ *Kafka F.* Der Proceß. S.I., 1998. P. 153.

¹⁷ Безусловно, для понимания антропологической проблематики текста Ф. Кафки стоит, прежде всего, учитывать формы речи, Кафкой используемые. См. об этом подробнее: *Павлова Н.С.* Форма речи как форма смысла // Вопросы литературы. 2003. Июль-август. С. 167–187. Нужно учитывать и общую философскую традицию «недоверия к языку», возникшую в XX веке. См. об этом подробнее: *Зусман В.Г.* Художественный мир Франца Кафки: малая проза. Нижний Новгород, 1996. С. 176.