Е.А. Маркова, аспирантка кафедры зарубежной журналистики и литературы факультета журналистики МГУ имени М.В. Ломоносова; e-mail: e-markova@list.ru

ГРОТЕСКНЫЙ МИР СУДА В ВАРИАНТАХ «АВАРИИ» Ф. ДЮРРЕНМАТТА

Для Фридриха Дюрренматта, швейцарского писателя и драматурга, гротеск был неотъемлемой частью его художественного мира. То же можно сказать и о Франце Кафке. Радиопьеса (и один из ее вариантов — новелла) Дюрренматта «Авария» и роман Кафки «Процесс» имеют много общих черт: само построение сюжета, основанное на внезапности; парадоксальность происходящего; смех, берущий свое начало в народном карнавале. И, конечно, модель суда, чтобы сделать все тайное явным, все скрытое публичным. И Кафка, и Дюрренматт, чьи произведения разделяют почти 30 лет, отвечают на один и тот же вопрос: может ли быть виновен человек, обыватель, не знающий за собой никаких преступлений, и что будет, если открыть ему глаза на его жизнь?

***Ключевые слова**: гротеск, Дюрренматт, Кафка, мотив суда в литературе.*

For Friedrich Dürrenmatt, the Swiss writer and playwright, grotesque was an important part of his art world. The same can be said about Franz Kafka. Radio play (and one of its variants — short story) "Crash" by Dürrenmatt and Kafka's novel "The Trial" have many common features: the very construction of the plot, based on surprise; paradox of that is happening, laughter that was originating by the national carnival. And of course the model of the court is important to reveal the secrets, make hidden things public. Kafka and Dürrenmatt (whose works were created almost 30 years apart) respond to the same question: can the everyman be guilty and that if he will open his eyes to his life?

***Key words**: grotesque, Dürrenmatt, Kafka, the motive of the trial in literature.*

Швейцарский писатель Фридрих Дюрренматт (Friedrich Dürrenmatt, 1921–1990), как утверждают исследователи, «испытал влияние творческого метода Кафки»[1]. И это не случайно: оба писателя оказались под воздействием грандиозного обаяния истинно немецкой поэтики экспрессионизма, получившей особенное распространение в XX в. Подчеркнутая гротескность, гиперболизация, напряженная динамика образов экспрессионизма, его травмирующие метафоры, деформация пропорций помогали писателям вскрыть суть своего изломанного времени, обнаружить в будничном высший, мистический смысл, чаще всего болезненный и трагический. Для Франца Кафки, очевидца ужасов Первой мировой войны и

[1] *Копелев Л.* Франц Кафка. Большая советская энциклопедия: В 30 т. Т. 11. М.: Советская энциклопедия, 1969–1978.

краха Габсбургской империи, поэтика абсурдности мира наиболее органична. Другое дело Фридрих Дюрренматт — гражданин послевоенной Швейцарии, имевший возможность наслаждаться всеми благами благополучной альпийской державы с ее буржуазными ценностями... И тем не менее его рассказы, романы, пьесы и, наконец, публицистика, часто абсурдны и мрачны. Дюрренматт даже назвал свою политическую статью в «Нью-Йорк таймс» «Кафка и новости», намекая на сохранение кафкианского абсурда и трагической жестокости в послевоенном мире. Но острая проблематика в произведениях Дюрренматта сочетается с искрометным юмором и захватывающим сюжетом. Благодаря этому его пьесы «Ромул Великий» (1949), «Визит Старой Дамы» (1956), «Физики» (1962) обошли сцены мира и до сих пор идут в самых знаменитых театрах.

Дюрренматт наиболее активно конструирует свою гротескную реальность в середине XX в., в период после Второй мировой войны (конец 40-х — начало 50-х гг.). В своем труде «Проблемы театра»[2] он приходит к выводу: реальность нуждается в театре не как в зеркале, а как в фиктивном противоречии себе. Мир больше не поддается пониманию, и, чтобы как-то с ним справиться, нужно отдалить его, установить дистанцию, откуда откроется общая картина. Центральным понятием в эстетике Дюрренматта становится «внезапное», которое «падает в мир, словно снаряд» и формирует действительность. Из него проистекает и комическое, «форма бесформенного и безобразного, лицо безликого мира, чувственный парадокс»[3]. Согласимся с тем, что это размышление швейцарского драматурга очень напоминает теорию «остранения» Б. Брехта, что еще раз возвращает нас к экспрессионистской эстетике, лежащей в основании всей творческой системы Дюрренматта.

Однако метафора снаряда не случайна: она ведет к определению Дюрренматтом гротеска. Швейцарский драматург и публицист был уверен: гротеск и атомная бомба являются самыми показательными реалиями мира второй половины XX в. Только с помощью экспрессивно выраженного парадокса, алогизма можно разбудить дремлющее сознание сытого европейского обывателя, не замечающего, что его «удобный» мир балансирует на краю пропасти. Как известно, главная структурная особенность гротеска сводится к принудительному, но искусному соединению в единой картине мира элементов из различных семантических полей, из разных, иногда диаметрально противоположных уровней действительности (на-

[2] *Dürrenmatt F.* Theaterprobleme. Zürich, 1955. S. 38.
[3] Ibid. S. 37.

пример, полотна И. Босха). О гротеске Дюрренматт пишет в своих «Замечаниях к комедии»: «внешняя стилизация, внезапное формирование картины мира»[4], средство, с помощью которого драматург взаимодействует с современностью, а не просто «транслирует» ее. Из сказанного мы понимаем, что гротеск определяет в его текстах «художественную структуру в целом» [Николаев, 1977, с. 83], присутствует в них как компонент мировоззрения.

* * *

В пьесе «***Авария***» (1955) гротескность и парадоксальность происходящего не вызывает никаких сомнений: успешный нувориш случайно ужинает в компании четырех старичков, а те... приговаривают его к смерти! Возможно ли, что самодовольный, преуспевающий буржуа соглашается, даже буквально настаивает на том, что в его жизни есть преступление, расплата за которое — смертная казнь? Более того — не это ли преступление стало основой его нынешнего благополучия?

Альфредо Трапсу, генеральному представителю фирмы «Гефестон», приходится задержаться в небольшой деревушке, на вилле бывшего судьи, а ныне гостеприимного старичка, радушно принимающего случайного гостя. Хозяин дома, господин Верге предлагает Трапсу увлекательную игру: в гостях у него друзья — отставные служители Фемиды: прокурор Цон, адвокат Куммер, господин Пиле. Чтобы поразвлечься, они каждый вечер устраивают показательные процессы, особенно радуясь, когда им достается новая «жертва». Трапс наивно соглашается изобразить обвиняемого.

Судебное заседание разворачивается одновременно с ужином, описанным в истинно раблезианской манере. Обильное угощение, столь любовно воссозданное в тексте Дюрренматта, — мистерия, еще один генетический признак гротескового мировоззрения, связанного с традициями карнавала, обрядовыми действами, с метафорой «пира на весь мир», воссозданными в работах Бахтина. По мнению М.М. Бахтина, ситуация сосуществования в обществе противоположных культур: неофициальной, народной, смеховой и официальной, серьезной, догматичной, созданной под воздействием государства и церкви, порождает в человеке ощущение «двумирности», появление «двойного аспекта восприятия мира и человеческой жизни» [Бахтин, 1990, с. 10]. Нередко комический, гротесковый эффект возникает как раз из сопоставления этих двух несоединимых в реальности аспектов. К концу вечера выясняется, что за плечами у благополучного бизнесмена Альфредо жестокое

[4] *Dürrenmatt F.* Anmerkungen zur Komödie. Zürich, 1985. S. 24.

преднамеренное убийство, совершенное им с корыстными целями. С приговором суда Трапс полностью соглашается — он признает себя убийцей и просит высшую меру наказания — смертную казнь. Господин Пиле, в прошлом — палач, сопровождает Альфредо в его комнату, где для него уже приготовлена гильотина. Здесь Трапса охватывает ужас, подобный тому, который возникает у преступников перед настоящей казнью. Однако Пиле укладывает Альфредо в постель, и тот мгновенно засыпает:

«Но я же убийца, господин Пиле, меня должны казнить, господин Пиле, ведь я должен... ну вот, ушел... погасил свет... Ведь я убийца — ведь я... я же... я устал... да и вообще все это игра, игра, только игра... (Засыпает)».

Этот причудливый инцидент вызывает в памяти читателя странную ассоциацию с гротескным миром первого романа Франца Кафки «***Процесс***» (1925). Как игру, как странную причуду воспринимает заседание «чердачного» суда и парадоксальную ситуацию самого вызова в суд и герой романа Йозеф К.: «Все происходящее можно было почесть и за шутку, грубую шутку, которую неизвестно почему — может быть, потому, что сегодня ему исполнилось тридцать лет? — решили с ним сыграть коллеги по банку».

Однажды утром скромному банковскому служащему, не знающему за собой никаких проступков, двое неизвестных сообщают, что он находится под арестом и что по его делу идет следствие. Причина ареста не названа. Йозеф продолжает жить, как раньше, но Процесс постепенно вносит коррективы в его быт, в его поведение и состояние. Его приглашают в суд, беспокоят дома и на работе, преследуют. Все это время он пытается выяснить причину своего ареста, но никак не может добиться вразумительного ответа. В финале, когда двое в черном ночью ведут его на заброшенную каменоломню, чтобы убить по приговору суда, Йозеф даже не пытается сопротивляться, звать на помощь...

Йозеф К. уверен, что процесс над ним — это недоразумение, однако включается в действо с полной серьезностью. В какой-то момент герой «Процесса» начинает сомневаться в своей невиновности, более того, как экзистенциальный персонаж мучительно занимается внутренним поиском своей вины. Абсурдная (гротескная) ситуация остается для героя безличной и непроницаемой силой, и вместо сопротивления абсурду кафкианский персонаж ограничивается добровольным подчинением. В этой ситуации некоторые литературоведы, по словам Д. Затонского, делают вывод, будто никакого процесса над Йозефом К. не было и «все происходило лишь в его воображении» [Затонский, 1972, с. 38].

Альфредо Трапса в переработке самим автором сюжета пьесы для новеллы «Авария» такая игра воображения доводит до самоубийства. Трапс Дюрренматта «любил хорошо поесть и выпить и не чуждался острых шуток». Так и Йозеф К. «меньше всего боялся, что его потом упрекнут в непонимании шуток» и решил, что, «если это комедия, то он им подыграет». Оба героя изначально воспринимают свое положение как участие в розыгрыше, но если героя Кафки его стражи быстро убеждают в серьезности его положения, с раздражением говоря об «огромном, страшном процессе», то гостеприимные хозяева Трапса всячески уверяют подсудимого, что никто его ни к чему не принуждает и все происходящее — невинная забава. Достаточно искренние похлопывания и подтрунивания, которые на себе испытывает Трапс, в случае с К. превращаются в «как будто дружеские» толчки толстым животом.

Встреча подсудимых с судьями: Трапса с четверкой бывших служителей юриспруденции, а Йозефа К. с «низшими чинами» происходит «вдруг». Внезапно ломается «студебекер», и коммивояжер оказывается в доме судьи. Компания старичков, приговаривающих Трапса и таинственная организация, осуждающая К., с одной стороны, синонимичны друг другу, особенно в парадоксальности описания их внешности. Внешний вид троих старичков из «Аварии» — это словно утроенный страж Йозефа К. Лысый и толстый Пиле, «состоящий из окороков» Куммер и худой, длинный, с горбатым носом Цорн, с одной стороны. И страж с «толстым животом и совершенно несоответствующим этому толстому туловищу худым, костлявым лицом с крупным, свернутым набок носом» — с другой. На допросе Йозефа К. также окружают старики, которые похожи на одряхлевших пенсионеров в истории с Трапсом: «маленькие черные глазки», «щеки свисали мешками, как у пьяниц, жидкие бороды жестко топорщились»[5]. У всех окружающих Йозеф К. видит «знаки отличия разной величины и цвета» — признак принадлежности к миру чиновников. Эти знаки, как и униформа, обезличивают, превращают наблюдающих за героем «Процесса» в карательную машину. Хотя еще совсем недавно сам банковский служащий Йозеф К. был одной из незаметных деталей той же машины. И даже сейчас, противостоя «этой продажной своре», он опасается потерять работу.

Сходство сопоставляемых героев Кафки и Дюрренматта не ограничивается внешними признаками. Идеи авторов созвучны друг другу. Вот что говорит адвокат Трапсу: «Путь от вины к невинов-

[5] *Кафка Ф.* Процесс // Кафка Ф. Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2009. С. 46.

ности хотя и труден, однако не невозможен, а вот стремление сохранить невиновность сплошь и рядом оказывается безнадежным». Это пересказ утверждения стража Йозефа К.: «Наше ведомство... никогда само среди населения виновных не ищет: вина, как сказано в законе, сама притягивает к себе правосудие».

Интересна трактовка правосудия, данная в тексте пьесы «Авария». Преступление в жизни Альфредо Трапса было найдено, его вина доказана, обвиняемый признал себя преступником: «Я — убийца. Входя в ваш дом, я, вероятно, не хотел этого знать, а теперь знаю. Я не смел об этом думать, очевидно, я трусил быть честным, но теперь у меня есть мужество. Я виновен. С удивлением и ужасом я признаю это. Моя вина будто взошла во мне как солнце, она все освещает внутри, сжигает. Прошу суд вынести мне приговор»[6]. И частный суд, экзистенциальный и одновременно пародийный суд, выносит свой приговор: «Ты совершил преступление, Альфредо Трапс, не оружием, нет, одной лишь бездушностью, присущей тому миру, в котором ты живешь. В мире, в котором ты носишься на своем “студебеккере”, с тобой бы ничего не случилось. Но ты заглянул к нам, на нашу тихую белую виллу, к четырем старичкам, и они посветили в глубь твоего мира ярким лучом правосудия, <...> именем которого я приговариваю тебя, мой милый, бедный Альфредо, к смерти!»

Судебная машина, цель которой — наказать преступника, в обоих текстах имеет гротескный вид. Авторы намеренно нагнетают атмосферу, вызывая у читателя иллюзию, что все происходящее крайне серьезно, и Йозефу К., и Альфредо Трапсу не удастся избежать наказания. Или дельцу из швейцарской пьесы все-таки удается?

Этому в большой степени способствует закулисный персонаж некто Тобиас. Во время судебного заседания-обеда Трапс слышит странные звуки, доносящиеся из одной из комнат. Ему объясняют, что это заключенный белой виллы, несколько лет назад, подобно Трапсу, ставший фигурантом точно такого же импровизированного суда: «Он отравил свою жену. — Жену? — Пять лет назад мы приговорили его за это к пожизненному тюремному заключению. Вообще-то он заслужил смертную казнь, но Тобиас совершенно невменяем... Он спит в комнате для пожизненно заключенных. Немного беспокоен по ночам, но в остальном это милейший человек».

За приговором должно последовать наказание. Однако в *пьесе* «Авария» его нет. Дюрренматт часто в своем творчестве возвра-

---

[6] Цитаты радиопьесы «Авария» даются по изданию: *Дюрренматт Ф.* Авария: Радиопьеса / Пер. с нем. Е. Якушкиной // Дюрренматт Ф. Комедии. М.: Искусство, 1969. С. 277–317. Цитаты из повести «Авария» даны в переводах М. Павловой, В. Адуева и Н. Бунина.

щался к уже использованным сюжетам и переосмысливал их в несколько ином ключе, варьировал в произведениях разных жанров, форм и объемов. Так сюжет, положенный в основу радиопьесы «Авария», представлен у Дюрренматта в четырех версиях, первую и последнюю из которых разделяют четверть века. Эта сюжетная схема была использована им для написания радиопьесы (1955), киносценария (1957), комедии для театра (1979) и повести (1956). И каждый раз Дюрренматт, почти не изменяя основной сюжет, придумывал другой финал.

Утром Трапс из радиопьесы недоумевает, как же он смог возомнить себя преступником. Он спешно покидает дом-ловушку. Калитку ему помогает открыть незнакомый человек. «А вы кто такой? — Я господин Тобиас. Ухаживаю за садом в доме господина Верге. На чай не дадите?» Так кто же этот господин Тобиас — заключенный преступник или просто садовник, кто сам Альфредо — жестокий убийца или человек, заигравшийся всерьез, заглянувший в свою душу и обнаруживший там ад? Вынес ли Трапс урок из произошедшего с ним? Ответ однозначно отрицателен. Посмотрим на начало и конец *пьесы*:

«Проклятый Вильдхольц! Вот нахал, ну я его проучу! Никакой жалости к нему, никакой! Сверну ему шею, и крикнуть не успеет. Нет ему прощения! Нет! Думает, я из Армии спасения. Хочет содрать с меня пять процентов. Пять! Вижу, чем это пахнет, не слепой! Зато со Штюрлером повезло. Хорошо я его нагрел, отхватил лакомый кусок. Ну, что ты чихаешь? (прерывистый шум мотора)».

И финал: «...Кажется, ночью я болтал какую-то чушь. И я вообразил, что кого-то прикончил. До чего же могут додуматься пенсионеры... Бог с ними. У делового человека полно других забот. Ну Вильдхольц! Вижу, чем это пахнет. Хотел содрать с меня пять процентов. Пять! Вот нахал, никакой жалости к нему, никакой! Свернуть шею, и точка. Без всякого снисхождения!».

Однако в финале *новеллы* Альфредо Трапс сам приводит в действие вынесенный ему накануне приговор, совершая самоубийство. Его точно так же, как и в пьесе, приговаривают к смертной казни, и он соглашается с этим приговором. Но судья утверждает, что смертная казнь — просто логичный финал «игрушечного» судебного заседания. Альфредо Трапс воспринимает все предельно серьезно. Приговор, который «основан всего-навсего лишь на том, что осужденный сам признал себя виновным», Трапс посчитал обязательным для исполнения. А хозяева, найдя труп гостя, сокрушаются, зачем же он испортил им столь приятно проведенный вечер?

Таким поворотом сюжета Дюрренматт смещает акценты, заданные в пьесе. Трапсу в *пьесе* импонировало то, что в своих собственных

глазах он перестал быть простым обывателем, став исключительной личностью. Он был готов принять наказание, но в самый последний момент понял, что все, что происходило с ним в течение вечера — игра, пусть и весьма серьезная. Никаких уроков из нее, однако, он не вынес. Проснувшись утром, Трапс вспоминает о вчерашнем ужине и суде как о сумасбродной причуде пенсионеров, удивляясь тому, что возомнил себя убийцей.

Трапс в *новелле* пошел в своих выводах дальше: его новый героический возвышенный облик был бы, по его мнению, неполным без наказания и искупления. Трагическое и комическое есть переменные (а порой и взаимообратимые) свойства гротеска. Его смерть можно рассматривать как акт самоутверждения, но не как серьезное признание своей виновности.

Наиболее близок Йозеф К., герой Кафки, к Трапсу из новеллы. В финале «Процесса» К. тоже считает, что должен сам исполнить свой приговор: «Он понял, что должен был бы схватить нож <...> и вонзить его в себя». Это позволило исследователям Дубскому и Грбеку, как отмечает Д. Затонский [Затонский, 1972, с. 40], предположить, что эта апатичная покорность похожа на самоубийство. Но ослабевший Йозеф К. так ничего и не предпринимает: «Он не смог выполнить свой долг до конца и снять с властей всю работу». И даже сейчас ответственность К. переносит на кого-то, «кто отказал ему в последней капле нужной для этого силы». Смерть не возвышает Йозефа К. ни для него самого, ни для мира. «Как собака», — говорит он, воспринимая все происходящее с ним как «позор».

На это можно взглянуть и с другой стороны. Осознание своей ничтожности возвышает Йозефа над остальными. А «мир чиновников», где каждый похож на банковского служащего Йозефа К. как две капли воды, убивает его как личность. Тогда и Йозеф, и Трапс, убеждаясь в своей виновности, возвышаются над собой: «Герой впервые осознал себя как личность, взглянул на себя изнутри» [там же, с. 97].

Подчеркнута ритуальность (то есть связь с архаической культурой) казни Йозефа К. Двое в цилиндрах пытаются придать ему надлежащую позу, начинают «отвратительный обмен учтивостями»: первый подал нож второму через голову К., второй вернул его первому тоже через голову К. Но этот гротескный ритуал похож на жертвоприношение жестокому и обезличенному богу-организации. «Где высокий суд, куда он так и не попал?» — думает К. В отличие от него Трапс Дюрренматта пребывает последние минуты своей жизни в эйфории. Он уверен, что осудившая его компания — самый справедливый суд.

Народный, гротескный смех, пишет М. Бахтин, амбивалентен [Бахтин, 1990, с. 31], — это и отрицающий сатирический, и «чисто развлекательный, бездумно веселый смех, лишенный всякой миросозерцательной глубины и силы». С другой стороны, страх — это крайнее выражение односторонней и глупой серьезности, побеждаемой смехом. В трагических финалах текстов Дюрренматта и Кафки смех редуцирован: авторский сарказм порождает горечь и боль. При развертывании сюжета хохочут судьи, смеются и сами обвиняемые. Впрочем, их смех не веселый, не радостный, а абсурдный. Смеется Трапс, подвергаемый допросу, хлопая себя по ляжкам и забыв ужас, который испытал в середине этого действа. Смеются старички, допрашивающие его. Доходит и до «озорного гвалта, гомерического хохота, бури восторга», а защитник «от смеха потерял пенсне». И такой смех разражается даже раньше кульминации произведения.

Йозеф К., идя на допрос, не испытывает страха. Он уверен, что все случившееся — недоразумение. И смех присутствующих на допросе придает ему уверенности: «В ответ на его слова вся группа справа стала хохотать, да так заразительно, что К. и сам расхохотался. Люди хлопали себя по коленкам, их трясло, как в припадке неукротимого кашля».

Сама ситуация суда — это обобщение. Судебное заседание не раз становилось предметом художественного исследования. Софокл, Шекспир и Клейст, Кафка и Камю, Толстой и Достоевский использовали суд как одну из самых глубоких психологичных моделей, чтобы вскрыть, сделать публичными недоступные нередко самому человеку тайники его души. Суд снимает разделение на частное и публичное; суд позволяет вывести на сцену некую публичную силу, которая по своему значению была бы равна античному хору. Каждый может оказаться на месте Йозефа К. — у Кафки не было иллюзий насчет непогрешимости человечества. Так и главный персонаж пьесы Дюрренматта Альфредо Трапс — типичный обыватель, «жертва эпохи». После ознакомления с выдвинутыми против него обвинениями зритель задает себе вопрос: а что будет, если на его место поставить любого другого «человека эпохи» и попросить сыграть роль подсудимого?

«Суд, перед которым Йозеф К. стремится оправдаться, <...> — пишет И. Хенель, — не должен рассматриваться и как символ порочности мира — в качестве такового он не имел бы для Кафки значения, — но как постройка человеческого самооправдания из слабости...» Человек, а не суд переносит резиденцию следователя в доходный дом на окраине, грязный и запущенный, как его соб-

ственная душа, и он сам делает чиновников суда такими, какими мы их видим — слабыми, невежественными, продажными» [Затонский, 1972, с. 39].

У Дюрренматта, напротив, Трапс, наслаждаясь ужином на белой вилле, и не думает оправдываться. Не произносит он и гневных, обличительных речей, как это вначале делал Йозеф К. Он благодушно отмахивается от защитника, который умоляет его поменьше говорить, а лучше сразу во всем сознаться, отдавшись на милость правосудия.

* * *

Фридрих Дюрренматт дает своему читателю возможность задуматься над вечными вопросами и одновременно посмеяться над парадоксальностью предложенных им ситуаций. Франц Кафка заставляет скорее ужаснуться абсурдности происходящего. Но для обоих гротеск как прием оказывается необходим. «Гротеск изображает скрытую связь вещей, делая их внутреннее содержание зримым...», — отмечает Г. Недошивин [Недошивин, 1953, с. 218]. Но он нужен не только для того, чтобы открыть неприглядные стороны жизни. М. Бахтин, оспаривая позицию Г. Шнееганса, изложенную в книге «История гротескной сатиры» (1894), говорит о том, что нельзя рассматривать гротеск только как преувеличение «отрицательного и недолжного». В нем есть место радости и смеху, на чем настаивает и Л. Пинский: «Жизнь проходит в гротеске по всем ступеням — от низших, инертных и примитивных, до высших, самых подвижных и одухотворенных, — в этой гирлянде разнообразных форм свидетельствуя о своем единстве. Сближая далекое, сочетая взаимоисключающее, нарушая привычные представления, гротеск в искусстве родствен парадоксу в логике. С первого взгляда гротеск только остроумен и забавен, но он таит большие возможности» [Пинский, 1961, с. 119–120]. Гротескный образ должен вызывать не только отвращение, но и сострадание. Смех вызывает соединение изысканного обеда и судебного разбирательства. Можно посочувствовать Альфредо Трапсу, попавшему в сети к четырем хитроумным старичкам, и Йозефу К., оказавшемуся в заколдованном круге судебной неразберихи, в «лабиринте без выхода». Оказывается, что вера в праведный суд — утопия; целостность гротеска — это целостность парадоксальная, насильственно навязываемая образу целостность. Как говорит Адвокат Нехлюдову в романе Л. Толстого «Воскресенье»: «Я всегда говорю господам судейским, что не могу без благодарности видеть их, потому что если я не в тюрьме, и вы

тоже, и мы все, то только благодаря их доброте. А подвести каждого из нас к лишению особенных прав и местам не столь отдаленным — самое легкое дело»[7].

Список литературы

Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М., 1990.

Затонский Д.В. Франц Кафка и проблемы модернизма. 2-е изд., испр. М., 1972.

Недошивин Г.А. Очерки истории искусства. М., 1953.

Николаев Д.П. Сатира Щедрина и реалистический гротеск. М., 1977.

Пинский Л.Е. Реализм эпохи Возрождения. М., 1961.

Поступила в редакцию
28.03.2014

[7] *Толстой Л.Н.* Собр. соч.: В 22 т. Т. 13. М.: Художественная литература, 1983. С.103.