

Санкт-Петербургский государственный университет

**Домникова Елизавета Юрьевна**

**Выпускная квалификационная работа**

**Еврейская театральная традиция и Франц Кафка**

Уровень образования: магистратура

Направление 45.04.01 «Филология»

Основная образовательная программа ВМ.5612. «Литература и культура  
народов зарубежных стран»

Профиль «Литература народов зарубежных стран»

Научный руководитель:

доцент, Кафедра истории  
зарубежных литератур

Белобратов Александр Васильевич,

Рецензент:

заведующий кафедрой,  
Кафедра гуманитарных и  
инженерных дисциплин,

«Санкт-Петербургская  
государственная

художественно-промыш-  
ленная академия имени

А.Л.Штигилица»

Балаева Светлана Владимировна

Санкт-Петербург

2021

Содержание выпускной квалификационной работы по теме “Еврейская театральная традиция и Франц Кафка”

Введение	4
Глава I: Столкновение восточноевропейских и германоязычных евреев на рубеже XIX-XX веков. Становление театральной традиции на идише	8
1.1 Взаимодействие восточноевропейских и германоязычных евреев с 1800-х до 1880-х годов XIX века	8
1.2 Взаимодействие восточноевропейских и германоязычных евреев на рубеже XIX-XX веков.	14
1.3 Зарождение еврейского театра	20
1.4 Место Гаскалы в становлении театра на идише	23
1.5 Просвещенческие пьесы на идише. “Серкеле” Шломо Эттингера	24
1.6 Становление театра на идише. Жизнь и творчество “еврейского Шекспира” — Якова Гордина	26
Глава II: Еврейская театральная традиция и Франц Кафка	30
2.1 Постановка проблемы	30
2.2 Знакомство Кафки с театром на идише	35
2.3 Кафка “до” и “после”: сравнение ранних и поздних (написанных после 1912 года) произведений	43
2.4 “Бог, человек и дьявол” Гордина и “Приговор” Кафки: сопоставительный анализ	52
Заключение	77
Список использованной литературы	79



## Введение

“Зрители цепенеют, когда мимо проезжает поезд”<sup>1</sup>.

Первая запись Кафки в дневнике (1910 год)

Взаимоотношения между творчеством Франца Кафки (Franz Kafka, 1883 — 1924) и театром давно являлись предметом интереса и изучения со стороны литературоведов. О серьёзном увлечении театром свидетельствуют многочисленные дневниковые записи Кафки, сделанные с 1910 по середину 1923 года. Кафка хорошо знал немецкий классический театр, высоко ценил Гёте и Клейста, однако особый интерес для него представляли современные немецкие и чешские драматурги: он видел постановки по Герхарту Гауптману (“Сёстры из Бишофсберга”, “Бобровая шуба”, “Бегство Габриэля Шиллинга”, “Крысы”), Карлу Штернхайму (“Панталоны”), Ярославу Врхлицкому (“Гипподамия”), Вильгельму Шмидтбону (“Граф Гляйхен”), Франку Ведекинду (“Дух земли”), Кристиану фон Эренфельсу (“Звёздная невеста”). Драма Артура Шницлера “Далёкая страна” даже приходила Кафке во снах<sup>2</sup>. Дневниковые записи о театральных представлениях, которые посещал Кафка, сконцентрированы в 1911 — 1912 годах, однако с течением времени они редуют, а затем и вовсе исчезают. Последнее упоминание театра в дневниках относится к тридцатому октября 1921 года, когда Кафка был уже серьёзно болен.

Стоит заметить, что интерес Кафки к театру при этом не иссякает; скорее, из “острого” он становится “сквозным”: он продолжает читать пьесы, биографии и, в особенности, автобиографии их авторов. Со временем Кафка всё реже посещает спектакли, однако этому есть целый ряд причин: начало Первой мировой войны вызвало резкое сокращение театральной деятельности в Западной Европе, а в августе 1917 года Кафке диагностируют туберкулёз. Основной же

<sup>1</sup> Кафка Ф. Дневники.— СПб.: “Симпозиум”, 1999. С. 13. /Пер. Е. Кацевой.

<sup>2</sup> Там же. С. 126.

причиной этой отстранённости можно, пожалуй, назвать слепую преданность писательству, которая родилась в ночь с двадцать второго на двадцать третье сентября 1912 года, когда Кафка написал рассказ “Приговор”. Вообще 1912 год — время глубокого кризиса для двадцатидевятилетнего Кафки. В этот период, как отмечает М. И. Романо, Кафка осознаёт четыре “невозможности”: невозможность возврата к еврейским корням и еврейской идентичности; невозможность создания семьи; невозможность писать для читателя, “третьего лица” (т.е. письмо становится для Кафки посланием без получателя, чем-то вроде абсолютного послания); наконец, четвёртую невозможность — не писать<sup>3</sup>.

Как отмечают многие исследователи (среди них М. Брод, М. Романо, Х. Полицер и другие), период с 1911 по 1912 год ознаменован возрождением интереса Кафки к иудаизму и еврейской культуре. Связано это с посещением спектаклей гастролирующей театральной труппы из Лемберга, выступавшей на подмостках кафе “Савой” в Праге. Именно тогда Кафка пишет первый рассказ в своём “фирменном” “драматическом” стиле — “Приговор”.

Главной **целью** настоящего исследования является выявление контактов в творчестве Кафки с еврейской театральной традицией и аналитическая экспликация этих контактов на материале рассказа “Приговор”. Для достижения этой цели необходимо решить следующие **задачи**:

1. Рассмотрение взаимодействия восточноевропейских и германоязычных евреев на рубеже XIX-XX веков.
2. Рассмотрение специфики еврейского театра в его историко-географических контекстах.
3. Исследование динамики интереса Кафки к еврейской культуре в её разных проявлениях, в том числе и к театру на идише.
4. Сопоставительный анализ конструктивных и стилистических особенностей рассказа “Приговор” через призму пьесы Якова Гордина “Бог, человек и дьявол”.

---

<sup>3</sup> Romano M. I. “Un’ Assolata Striscia di Felicità”: L’Incontro di Kafka con il Teatro Yiddish e con la Cultura Ebraico-Orientale // La Rassegna Mensile di Israel, terza serie. — Vol. 65. — 1999. — № 1. — P. 54

В качестве **основы** данного **исследования** были выбраны дневниковые записи Кафки (в основном 1911 — 1913 годов), его письма к Фелиции Бауэр, ранние произведения (“Описание одной борьбы” (1904-1905), “Приготовления к свадьбе в деревне” (1906-1907) и “Приговор” (1912)), “Комментарий” (“Вернись!”) (1922), а также пьеса Якова Гордина “Бог, человек и дьявол” (1900).

**Актуальность** данного исследования обусловлена неиссякаемым интересом со стороны исследователей к фигуре и творчеству Франца Кафки. Результаты настоящей работы позволят выявить внутреннюю связь между произведениями Кафки, написанными после 1912 года, и традицией театра на идише. До сих пор произведения Кафки достаточно мало рассматривались в контексте еврейской традиции и ни разу — через призму конкретного произведения на идише. **Научная новизна** заключается в восполнении этого пробела.

О творчестве Кафки написано чрезвычайно много: статьи и монографии, посвящённые разным сторонам его произведений, составляют обширную библиотеку. В качестве **основных источников** для настоящего исследования следует назвать, во-первых, работы М. Брода (“Франц Кафка. Биография” и “Франц Кафка. Узник абсолюта”). Несмотря на то, что Вальтер Беньямин говорит о биографии, написанной Бродом, как о книге, “изначально лишённой всякого авторитета<sup>4</sup>”, без неё было бы совершенно невозможно упорядочить и “расшифровать” дневниковые записи Кафки. Во-вторых, особое внимание стоит уделить статье и монографии И. Брюса (“Der Proceß in Yiddish, or The Importance of being Humorous” и “Kafka and Cultural Zionism”), которые тщательно исследуют природу интереса Кафки к еврейской культуре вообще и к идишу в частности. Наконец, это исследование было бы невозможно без монографии Э. Бэк (“Kafka and the Yiddish Theatre”) и статьи М. Романо (““Un’ Assolata Striscia di Felicità”: L’Incontro di Kafka con il Teatro Yiddish e con la Cultura Ebraico-Orientale”), которые свели воедино и зафиксировали имена актёров, названия пьес и постановок, с которыми Кафка мог столкнуться в Праге в период с 1910 по 1913 год.

---

<sup>4</sup> Беньямин В. Макс Брод: Франц Кафка. Биография. Прага, 1937 [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.kafka.ru/kritika/read/max-brod-fk-boigrafy>. — (Дата обращения: 10.05.2021).

Данная работа состоит из Введения, двух глав, Заключения и Списка используемой литературы. Объём работы составляет 83 страницы. Во Введении формулируются цель и задачи, а также предлагается краткий обзор теоретической базы исследования. Первая глава “Столкновение восточноевропейских и германоязычных евреев на рубеже XIX-XX веков. Становление театральной традиции на идише” является вводно-реферативной. Вторая глава “Еврейская театральная традиция и Франц Кафка” посвящена собственно исследованию интереса Кафки к театру на идише, влиянию театральной традиции на поздний стиль Кафки, а также выявлению структурных и стилистических аналогий в прозе Кафки и Гордина.

## Глава I: Столкновение восточноевропейских и германоязычных евреев на рубеже XIX-XX веков. Становление театральной традиции на идише

### 1.1 Взаимодействие восточноевропейских и германоязычных евреев с 1800-х до 1880-х годов XIX века

Восточноевропейское еврейство как отдельная понятийная категория складывается в германоязычной еврейской культуре на протяжении XIX века. К началу XX века эта категория получает своё собственное обозначение в термине *Ostjude* (восточный еврей). Доминирующее восприятие восточноевропейского еврейства было негативным. Восточноевропейские евреи воспринимались как грязные, шумные и неотёсанные. Их поведение представлялось неэтичным, они являлись продуктом средневековых гетто. В значительной степени такая точка зрения являлась символической конструкцией, созданной западноевропейскими и, в особенности, немецкими евреями, с помощью которой они пытались сформулировать свою собственную идентичность. Это был способ сконструировать образ Другого, необходимый для более ясного самоописания. В этом смысле представления о восточноевропейских евреях были результатом модернизации еврейской жизни и сознания, возникшей в эпоху Просвещения и напрямую связанной с политическим процессом еврейской эмансипации в странах Западной Европы и, прежде всего, Германии. Необходимо помнить, что если во Франции эмансипация евреев была сравнительно быстрым и безболезненным процессом, занявшим несколько месяцев в течение 1789 года и явившимся прямым следствием победы Французской революции, то в Германии эмансипация растянулась на долгие десятилетия. Это был тяжёлый, длительный процесс, который занял большую часть XIX века и был в основном завершён только после объединения Германии в 1871 году.

Вынужденные постоянно доказывать себе и другим, что они являются немцами, германоязычные евреи создали символическую идеологию, в контексте которой восточноевропейское еврейство оказалось негативно маркировано как семиотическая модель, отчуждение от которой являлось условием более успешной интеграции в немецкое общество. В традиционном



еврейском обществе (под которым мы понимаем, прежде всего, средневековое общество) такого рода разделение на “западных” и “восточных” евреев отсутствовало. Вместо этого евреи ощущали себя как часть некоего сообщества, объединённого общими практиками, ритуалами, текстами, языками и верованиями. Эмансипация евреев в Европе в конце XVIII-XIX веков разрушила это единство. Частью социального контракта, благодаря которому эмансипация стала возможной, была новая еврейская идентичность, согласно которой евреи были прежде всего французскими, английскими или немецкими евреями. Максимальная идентификация с тем или иными национальным государством стала одним из главных условий эмансипации евреев в рамках этого государства<sup>5</sup>.

Территориальная близость восточноевропейских еврейских общин к немецким землям и постоянное взаимодействие между ними делали присутствие восточноевропейского еврейства гораздо более ощутимым в Германии, чем в других странах Западной Европы. Присоединение к Пруссии западных провинций Польши в 1772, 1793 и 1795 годах создало ситуацию прямого контакта между еврейской общиной Пруссии и польскими еврейскими общинами. Отношение прусских властей к этим общинам было разным; евреи бывших польских территорий не получили равных прав в рамках государства до 1847 года. Восточноевропейские еврейские общины, таким образом, присутствовали в жизни немецких еврейских общин и как миф, и как реальность. Постепенно они обрели функцию символического антипода германоязычного еврейства. Они были тем, чем немецкие евреи не хотели быть, и наоборот.

Образ еврейского гетто приобретает особую значимость в этой ситуации. В немецкой литературе гетто стало символом того, от чего евреи должны были отказаться в процессе интеграции в немецкое общество. Литературный образ гетто ассоциировался с описанием еврейского квартала во Франкфурте-на-Майне, созданного Гёте на основании своих детских воспоминаний в 1750-е годы<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Wertheimer J. L. German Policy and Jewish Politics: The Absorption of East European Jews in Germany (1868-1914). — Ann Arbor, Mich. : University Microfilms International, 1978. — P. 18-20.

<sup>6</sup>Stoffers W. Juden und Ghetto in der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Weltkrieges. — Graz: Druckerei und Verlagsanstalt Heinrich Stiasnys Söhne, 1939. — S. 69.

В этом описании образ гетто складывается как этически и эстетически чуждый организм; с точки зрения еврейских просветителей (маскилов), культура, созданная в гетто, была антиподом той культуры, к которой немецкий еврей должен был стремиться. Гетто символизировало отчуждение евреев от европейской культуры. Чтобы стать частью последней, требовалось отчуждение от гетто и его символических атрибутов. Одним из таких атрибутов был язык. В своих воспоминаниях Гёте называет идиш “неприятным” языком; для еврейского просветителя идиш был жаргоном, исковерканным немецким языком, от которого было необходимо избавиться.

Одной из центральных категорий еврейского просвещения в Германии была категория *Bildung* (образования, воспитания). Идеал *Bildung* был сформулирован в работах Гёте, Шиллера, Гумбольдта и Гердера. В его основе лежала тема самосовершенствования, основанного на принципах рациональности и софистицированности. Носитель *Bildung* был воспитанным, культурным человеком с развитой духовностью (понимаемой в интеллектуальном, рационалистическом смысле этого слова). Правильно построенное образование было центральным в процессе формирования такого рода человека. В глазах еврейских интеллектуалов *Bildung* стал одним из основных критериев и символических маркеров готовности евреев к эмансипации.

Традиционная еврейская культура гетто была антиподом *Bildung*. Идиш был одним из проявлений этой культуры. В восприятии сторонников Просвещения идиш был не просто искажённым вариантом немецкого языка; он был своего рода пародией на немецкий язык. Презрительное отношение к идишу включало в себя презрительное отношение к манере говорить, приписываемой восточноевропейским евреям. Жестикуляция, многословие, быстрая речь, экспрессивность, — всё это воспринималось как эстетический антипод умеренности, рациональности и самоконтроля, ассоциировавшихся с *Bildung*.

Отрицание идиша содержало в себе сильный семиотико-эстетический компонент. Известно, что в Германии начала XIX века моделью для

синагогальной литургии являлось протестантское богослужение. На протяжении всей службы люди, собравшиеся в синагоге, должны были чинно сидеть на скамьях, не разговаривать между собой и слушать проповедь, а во многих случаях также и органную музыку<sup>7</sup>. Такого рода декорум, опять-таки, выражал идеалы Bildung, но теперь уже в богослужебном измерении. В такой ситуации шумные, неорганизованные собрания восточноевропейских евреев воспринимались как антикультура. Идиш был языком этой антикультуры и, как следствие, подлежал абсолютному отрицанию. Для мировоззрения той эпохи было достаточно типичным считать, что этическое и неэтическое поведение напрямую связаны с правильным и неправильным использованием языка и что чистота выражения может сформировать человеческую мораль. Именно поэтому отказ от идиша рассматривался как необходимое условие Bildung и в конечном итоге формирования современного типа еврея.

Противопоставлялись не только идиш и немецкий, но и традиционное и новое еврейское образование. Если идеалом нового еврейского образования было Bildung, то традиционное еврейское образование ассоциировалось прежде всего с религиозными школами (йешивами), в которых изучался Талмуд. Точно так же, как идиш рассматривался как своего рода антиязык, традиционное образование рассматривалось как антиобразование. Результатом истинного образования должно было быть формирование современного, элегантно мыслящего и выглядящего, рационального человека. Результатом традиционного антиобразования являлся отрицательный тип еврея, ведущего “непродуктивный”, “лишённый смысла” образ жизни. В этой ситуации, с точки зрения германоязычных евреев, не могло быть и речи о каком бы то ни было равноправии в отношениях между ними и их восточноевропейскими собратьями. Единственной допустимой формой отношений была филантропическая помощь, понимавшаяся в патерналистских, покровительственных категориях. Немецким евреям нечему было учиться у восточноевропейских общин. Наоборот, единственный шанс

---

<sup>7</sup> Ascheim S. E. *Brothers and Strangers. The East European Jew in German and German Jewish Consciousness, 1800-1923.* — The University of Wisconsin Press, 1982. — P. 6.

восточноевропейских евреев стать частью цивилизованного мира был через восприятие образовательных и культурных принципов их западных соседей. Денежные субсидии и поддержка еврейского образования нового типа были основными видами взаимодействия с восточноевропейским еврейством. С точки зрения немецких евреев, такие понятия, как литература или культура на идише, были оксюмороном.

Массовая еврейская эмиграция из Российской империи на Запад, начавшаяся после погромов 1881-1884 годов, значительно увеличила присутствие восточноевропейских евреев в Германии, но не изменила отношения к ним немецких евреев. К мифу о необразованном восточном еврее добавился страх того, что значительное количество этих евреев может переселиться в Германию, создав дополнительные проблемы для еврейской эмансипации в этой стране. С одной стороны, массовые поселения восточноевропейских евреев в Германии ассоциировалось с разлагающим влиянием на немецкую еврейскую культуру, с другой, массовый приток “нецивилизованных” евреев мог дать дополнительные аргументы противникам еврейской эмансипации внутри Германии и привести к росту антисемитских настроений. Основной целью филантропических немецких еврейских организаций в этой ситуации стала, во-первых, попытка организовать эмиграцию таким образом, чтобы Германия была перевалочным, но не конечным пунктом на пути переселения в США; во-вторых, поддержать местные восточноевропейские еврейские общины деньгами при условии, что они будут контролировать и ограничивать поток еврейской иммиграции в Германию. Любопытно, что одним из аргументов раннего немецкоязычного сионизма было строительство еврейского государства именно как способа решить проблему с еврейской эмиграции в Германию.

Появление относительно большого количестве еврейских переселенцев из Восточной Европы, тем не менее, повлияло на постепенное изменение отношения к ним среди германоязычных евреев. В некоторых кругах презрительное отношение к идишу стало сменяться на интерес к языку и связанной с ним культуре, вызывало желание изучать этот язык. Восточноевропейская еврейская культура стала восприниматься некоторыми германоязычными интеллектуала-

ми как альтернатива доминирующим формам западноевропейской еврейской идентичности. На смену одному мифу стал приходиться другой. Новое поколение германоязычных еврейских интеллектуалов, родившееся и выросшее в семьях, главных идеалом которых была ассимиляция, стало искать альтернативные пути самовыражения. В этой ситуации восточноевропейская еврейская культура постепенно трансформировалась из антикультуры, какой она виделась прежде, в контр-культуру, в набор сценариев, альтернативных простой ассимиляции в доминирующее общество<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Ascheim S. E. *Brothers and Strangers*. P. 31.

## 1.2 Взаимодействие восточноевропейских и германоязычных евреев на рубеже XIX-XX веков.

В течение первого десятилетия двадцатого века происходят серьёзные изменения в культурной жизни германоязычных еврейских общин Центральной Европы. Как и в XIX веке, доминирующей формой еврейской идентичности в Германии и Австро-Венгерской империи остаётся максимальная ассимиляция в политическую, экономическую, социальную, культурную жизнь германоязычного большинства. Однако наряду с этим возникает незначительное в процентном отношении еврейское меньшинство, предлагающее альтернативные формы культурного дискурса и пропагандирующее альтернативные формы культурной идентичности. Несмотря на то, что тенденция к интеграции остаётся доминирующей, возникают хорошо проработанные и последовательно проговорённые альтернативы этой точки зрения.

Люди, которые развивали эти альтернативные формы дискурса, происходили преимущественно из ассимилированных еврейских семей. В этом смысле ситуация Франца Кафки и его конфликта с отцом, ассимилированным пражским евреем, отражает более широкие тенденции в судьбах германоязычного еврейства начала XX века. Молодое поколение еврейских интеллектуалов бросает вызов идеалам и культурно-поведенческим нормам своих отцов. Отчасти это связано с традиционным конфликтом поколений. Отчасти причины более глубоки. Рубеж XIX-XX веков характеризуется ростом неоромантических, националистических тенденций в германоязычном обществе. Поиски пост-ассимиляционных альтернатив в еврейских интеллектуальных кругах являлись в какой-то степени отражением тех же самых тенденций, преломлением их в сознании еврейского меньшинства. Интеллектуально и идеологически на смену доминирующей роли разума, ясности и рационализма приходит увлечение мистикой, мистической духовностью и дорациональными и сверхрациональными формами сознания. Становятся всё более популярны неоромантические интерпретации средневековой мистики и переложения средневековых мистиков. Растёт интерес

к бессознательным, подсознательным формам индивидуального и группового мировосприятия. Народ, нация начинают восприниматься как мистико-природный организм, чьё существование определяется комбинацией биологических и духовных элементов.

В контексте германоязычной еврейской культуры такого рода интересы приводят к переосмыслению роли восточноевропейского еврейства. Отношения между восточноевропейскими и германоязычными евреями начинают переосмыслять и перестают воспринимать в терминах безусловного доминирования германоязычного еврейства. В XIX веке, как уже отмечалось в первой части этой главы, историко-культурный опыт восточноевропейского еврейства воспринимается однозначно негативно, как то, что требует преодоления; отношения между германоязычным и восточноевропейским еврейством выстраивались практически исключительно в категориях патерналистской филантропии. Теперь же опыт восточноевропейского еврейства начинает восприниматься как нечто позитивное. Евреи Восточной Европы рассматриваются как те, кому удалось в значительно большей степени сохранить устои традиционной еврейской народной культуры. Если в XIX веке восточноевропейское еврейское гетто обладало исключительно негативными коннотациями, то теперь происходит его своеобразная романтизация. Появляется мода на культурные атрибуты, связанные с еврейской жизнью Восточной Европы. Эти атрибуты включают в себя одежду, язык (идиш и иврит), определённые литературные формы и, в некоторых кругах германоязычного еврейства, матримониальные связи с восточноевропейским еврейством<sup>9</sup>.

Необходимо чётко понимать, что эта тенденция является феноменом именно германоязычной культуры. Она получает распространение и подпитывается именно выходцами из ассимилированных еврейских семей. Иммигранты из Восточной Европы не принимают активного участия в создании этой культурной моды. Увлечение восточноевропейским еврейством принимает целый ряд форм.

---

<sup>9</sup> Adler-Rudel S. Ostjuden in Deutschland 1880-1940. — Tübingen: JCB Mohr, 1959. — S. 2-4.

С одной стороны, оно свойственно второму поколению германоязычных сионистов, которые рассматривают традиционную культуру еврейских гетто Восточной Европы как необходимый элемент синтеза с западноевропейской (германоязычной) еврейской культурой. Результатом этого синтеза будет новая еврейская культура, новый тип еврея, который сможет полностью развиваться только на земле Палестины. Этот новый тип преодолет еврейскую культуру изгнания (Галута) как в его западном, так и в восточном проявлениях, но без восточного проявления еврейской культуры он будет невозможен.

Однако это был не единственный возможный подход. Некоторые еврейские интеллектуалы не стремились преодолеть восточноевропейскую еврейскую культуру в новом синтезе, как это пытались сделать сионисты. Напротив, эти интеллектуалы рассматривали восточноевропейскую еврейскую культуру как идеал, к которому должны стремиться европейские и в особенности германоязычные евреи. Интересен пример современника и знакомого Кафки, философа Мартина Бубера (1878-1965). Родившийся и выросший в Вене, защитивший докторскую диссертацию в Венском Университете, Мартин Бубер являлся, с одной стороны, ярким примером германоязычного сиониста второго поколения, а с другой — человеком, благодаря которому элементы восточноевропейской еврейской культуры стали неотъемлемой частью германоязычной культуры и литературы начала XX века, причём не только (и, может быть, даже не столько) еврейской. Докторская диссертация Мартина Бубера была посвящена известному немецкому мистикку XVI века Якобу Бёме. Именно этот интерес к мистике и рациональному разовьётся впоследствии в интерес Бубера к такому феномену восточноевропейской еврейской мысли как хасидизм. Как отмечали многочисленные критики работ Бубера, его восприятие хасидизма находилось под сильным влиянием категорий поздней средневековой мистики (конкретно работ Мейстера Экхарта), а если быть более точным, то неоромантической интерпретации этих работ в немецкой литературе конца XIX — начала XX века. Хасиды Бубера — это романтизированные еврейские мистики. Центральными аспектами хасидизма, согласно Буберу, являются *Erlebnis* (переживание) — внутренний мистический опыт — и святость.



Написанные по-немецки работы Бубера снискали огромную популярность в среде германоязычного еврейства, а также некоторых нееврейских мыслителей, таких как Райнер Мария Рильке и Освальд Шпенглер.

“Хасидизм” Бубера является, прежде всего, немецким литературным феноменом, он отражает эстетику, вкусы и привязанности немецкоязычной читающей публики начала XX века. Именно в этом заключался его гораздо больший успех у немецкоязычного читателя по сравнению с современному ему и в чём-то исторически гораздо более точными описаниями хасидских общин у таких восточноевропейских еврейских авторов, как Семён Дубнов и Миха Йосеф Бердичевский. В работах Бубера восточноевропейская еврейская культура начинает играть такую же роль культуурообразующего мифа для германоязычного еврейства, какую для современных ему немцев играют сказки братьев Гримм. Миф и сверхрациональный мистицизм приходят на смену рациональности XIX века как в немецкой, так и в германоязычной еврейской традициях<sup>10</sup>.

Реабилитация восточноевропейской еврейской культуры ведёт к реабилитации идиша, языка этой культуры. Германоязычные еврейские интеллектуалы, всерьёз интересующиеся идишем, находились в этот период в абсолютном меньшинстве, но всё же они существовали. Одним из наиболее ярких примеров является Натан Бирнбаум (1864-1937). Как и Бубер, Бирнбаум является продуктом венской еврейской жизни. Он вырос в умеренно-ортодоксальной семье, получил классическое немецкое образование. На определённом этапе своей жизни он интересовался сионизмом, но затем отдалился от него. Он увлёкся миром восточноевропейских евреев, их языком, культурой и историей. Он выучил идиш, организовал первую конференцию об идише в Черновцах в 1908 году, таким образом сделав своей культурой этого языка. Для Бирнбаума увлечение культурой восточноевропейских евреев было попыткой создать контр-культуру. Он пытался найти дискурс, который был бы альтернативен доминирующим еврейским дискурсам его времени, таким как ассимиляторство, с одной стороны, и сио-

---

<sup>10</sup> Vital D. The Origins of Zionism. — Oxford: Oxford University Press, 1980. — P. 42.

низм — с другой. Опять же, как и в случае с Бубером, которого Бирнбаум, кстати, критиковал за слишком выхолощенный портрет хасидизма, восточноевропейская культура в интерпретации Бирнабаума предстаёт германоязычным еврейским конструктом. Она призвана решать интеллектуальные, духовные проблемы германоязычных евреев.

В каком-то смысле встреча Кафки с восточноевропейской еврейской культурой может рассматриваться как часть более широкого процесса реинтерпретации этой культуры новым поколением выходцев из немецкоязычных еврейских семей. Согласно воспоминаниям Макса Брода, Кафка был вхож в кружок молодых еврейских интеллектуалов, увлекавшихся идеей сионизма; он был знаком и активно общался с Бубером, Верфелем, Пиком и Баумом<sup>11</sup>. Первоначально индифферентный к сионистским идеям, Кафка в процессе общения с другими членами кружка, включая Бубера, стал демонстрировать всё большую заинтересованность в сионистском проекте. Интерес Кафки к своим еврейским корням был частью более широкого “возвращения к истокам”, характерного для германоязычной еврейской молодёжи того времени.

Как следует из “Письма отцу” Кафки, конфликт поколений сыграл в формировании писателя очень большую роль<sup>12</sup>. В этом письме отец предстаёт как ужасающий авторитет, фигура власти и ужаса, в противоборстве с которым формируется писатель. Кафка в том числе пишет об особенности еврейской идентичности своего отца и о том, как они повлияли на его собственную идентичность. Кафка отвергает буржуазный иудаизм своего отца, сводящийся к тому, что представляется Кафке поверхностным соблюдением некоторых предписаний иудаизма. Такое соблюдение типично для ассимилированного среднего класса: “Сущность, определяющей Твою жизнь веры, состояла в том, что Ты верил в безусловную правильность взглядов евреев, принадлежащих к

---

<sup>11</sup> Брод М. Франц Кафка. Биография / Пер. В. Молота. — СПб.: Борей Арт, 2012 — С. 159.

<sup>12</sup> Кафка Ф. Афоризмы. Дневники. Завещание. / Пер. с нем. Ю. Архипова, Е. Кацевой. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. — С. 277

определённому классу общества, и, так как взгляды эти были сродни Тебе, Ты, таким образом, верил, собственно говоря, самому себе”<sup>13</sup>.

Интерес Кафки к еврейскому театру может рассматриваться как один из элементов восстания против авторитета Отца, который ассоциируется у Кафки с определённым типом буржуазной еврейской идентичности, эстетики и морали. Любопытно, что одним из людей, которых, согласно письму, презирал отец Кафки, был еврейский актёр Ицхок Леви: “Ты, нисколько не щадя моих чувств и не уважая моих суждения, тотчас вмешивался и начинал поносить, чернить, унижать этого человека. Невинные, по-детски чистые люди, как, например, еврейских актёр Леви, должны были платиться за это. Не зная его, ты сравнил его с каким-то отвратительным паразитом, не помню уже с каким..”<sup>14</sup> Для Кафки образ его друга Леви противостоит авторитарной фигуре Отца как жертва противостоит палачу. В этой ситуации Кафка идентифицирует себя со своим другом, противопоставляя себя отцу, источнику буржуазной еврейской морали и страха.

Поиск альтернативных форм еврейской идентичности со стороны Кафки хорошо вписывается в более широкий контекст поиска альтернативных форм еврейской идентичности другими сыновьями успешных еврейских буржуа на рубеже XIX-XX веков. Как мы уже отметили, некоторые находили её в контркультурных интерпретациях восточноевропейского еврейства. Необходимо сказать несколько слов об истории восточноевропейского еврейского театра, чтобы лучше понять его потенциальную значимость для восстания Кафки против авторитарной фигуры своего отца и форм еврейской культуры, ассоциирующихся с этой фигурой.

---

<sup>13</sup> Там же. С. 311

<sup>14</sup> Там же. С. 285

### 1.3 Зарождение еврейского театра

Начало еврейского театра на идише в том виде, в котором он сформировался к началу XX века, было положено традициями и обычаями праздника Пурим.

Пурим, отмечаемый четырнадцатого адара (месяц еврейского лунного календаря, приходящийся примерно на март месяц), приурочен к одному позднебиблейскому эпизоду еврейской истории, зафиксированному в Книге (на самом деле *מֵגִילָת*, *мегиле*, т.е. “свитке”) Эсфири. Книга повествует о том, что Эсфирь, воспитанница еврея Мордехая и новая жена персидского царя Артаксеркса, спасла еврейский народ, проживавший на территории Древней Персии, поведав царю о коварном замысле одного из приближённых Артаксеркса, Амана. Артаксеркс, узнав, что Аман разослал письма с приказом истребить всех иудеев тринадцатого адара, велел евреям стать на защиту собственных жизней, а Амана — повесить на виселице, приготовленной для Мордехая.

Пурим, наряду с Симхас Тойре (праздник, в который отмечается завершение годичного цикла чтения Торы и начало нового цикла), является одним из наиболее радостных и весёлых праздников еврейского календаря. В Пурим Талмуд завещает правоверному еврею выпить столько вина, чтобы голова закружилась и он стал бы проклинать добродетельного Мордехая вместо злодея Амана.

Одной из основных традиций празднования Пурима, сохранившейся по сей день, является чтение Свитка Эсфири в синагоге. Во время произнесения имени Амана все присутствующие начинают поднимать шум: топают, свистят и гремят трещотками, которые называются *грагерс* (*גראגערס*).

Сохранились сведения, указывающие на то, что ещё в V веке в Антиохии евреи устраивали целые торжественные процессии, гуляли по улицам города с чучелом Амана и затем сжигали его за городскими воротами. Всё это сопровождалось плясками, пением и смехом.

Первое зафиксированное упоминание о пуримшпилях, — сценках, разыгрываемых в этот праздник, -- относится к XV веку. Ранние пуримшпили

во многом походили на христианские мистерии позднего средневековья. В более поздний период актёры — пуримшпилеры — бродили по улицам и заглядывали в дома, иногда по приглашению, иногда — без, застав хозяев врасплох. Группа актёров состояла обычно из трёх-четырёх человек, но в особенно больших городах число могло достигать до тридцати человек в группе, куда входили также музыканты. Как правило, они выступали в богатых домах и, когда представление подходило к концу, пели незатейливую песенку про *грошики*, медовые коржики и настойку, которыми щедрые хозяева могут их угостить.

Пуримшпили, как и христианские мистерии, всегда основывались на библейских историях. Чаще всего, конечно, они рассказывали о событиях из Свитка Эсфири, но иногда в ход шли и другие истории: об Иосифе, проданном братьями в рабство, об Ионе, проглоченным китом, о Давиде и Голиафе, о жертвоприношении Исаака, о противостоянии Моисея и фараона и пр.

Пуримшпиль обычно открывался с формального пролога рассказчика. Именно рассказчик первым входил в дом, кланялся его обитателям и до прихода остальных актёров рассказывал, что им предстоит увидеть и услышать. Затем, когда шествие актёров, наконец, подходило к дому, рассказчик уступал им своё место, и тогда актёры одним за другим представлялись хозяевам дома. Начиналось представление; в повествование одних актёров вихрем врывались другие, бросаясь в пляс, затягивая песню, проделывая невероятные акробатические трюки или даже затевая драку. Потешные драки, ряженые шуты (לַצִּים, *лейцим*) и дураки (נֹאֲרָאָנִים, *нароним*), клезмерская музыка, смешение идиша, иврита, немецкого и польского языков, — всё это было неотъемлемой частью праздника.

Почему же театр на идише возник как самостоятельное явление лишь во второй половине XIX века? Ведь, казалось бы, подобные костюмированные представления, пользующиеся огромной народной любовью, можно было бы устраивать и чаще. Однако на то были определённые причины.

Главной силой, сохраняющей еврейский народный театр на идише в его первоначальном виде — как часть празднования Пурима, — был традиционный

раввинистический иудаизм с его неприятием любого другого типа театрализованных представлений и маскарадов. В книги Эсфири сказано, что день четырнадцатого адара нужно сделать “днём торжества и веселья”, а потому подобные гуляния были оправданы, однако устраивать подобный *гвалд* без привязки к празднику считалось недопустимым и греховным. Более того, среди наиболее ортодоксальных групп евреев даже пуримшпили не находили одобрения. Также в традиционном иудаизме существовал ряд запретов, препятствовавших развитию еврейской драмы в полноценный театр. Так, например, из-за буквальной трактовки второй заповеди (“Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху и что на земле внизу”) не приветствовалось изображение в принципе чего-либо, а ведь драма — это своего рода имитация жизни; более того, в традиционном иудаизме женщине запрещалось петь на людях, а мужчине — переодеваться в женщину. К тому же, драма (как, в общем, вся художественная литература) изучает личность и фокусируется на ней, а не на социуме, что идёт вразрез с традиционными идеями иудаизма.

Так или иначе, драма на идише на протяжении долгих лет была стеснена географически (пуримшпили разыгрывались только в местечках (*штетлах*) или еврейских гетто в крупных городах), тематически и социально. Для того, чтобы стать самостоятельным видом искусства, ей были остро необходимы более широкая и свободомыслящая аудитория и новый литературный материал. Только с проникновением западной культуры Нового времени в эпоху еврейского Просвещения — *Гаскалы* — появились предпосылки для формирования современного театра на идише.

#### 1.4 Место Ѓаскалы в становлении театра на идише

Ѓаскала сыграла огромную роль в формировании театра на идише, ведь вместе с идеями еврейского Просвещения пришло также осознание вернакуляра — идиша — как полноценного языка.

Как уже отмечалось выше, целью Ѓаскалы было просвещение евреев в соответствии с принципами европейского гуманизма, и поэтому идиш автоматически воспринимался как символ еврейского средневековья, от которого необходимо было избавиться. Идеальным сочетанием языков в Ѓаскале были иврит и немецкий. Иврит был своего рода языком еврейской Классики, аналогом древнегреческого и латыни, немецкий же рассматривался как язык повседневного общения.

Цели и методы восточноевропейской Ѓаскалы часто не совпадали с целями и методами немецкого еврейского Просвещения. В ситуации, когда уровень еврейской ассимиляции был значительно ниже, чем в Германии, восточноевропейским маскилами приходилось идти на ряд компромиссов, невысказанных для их немецких коллег. В первых попытках продвинуть свои идеи в массы восточноевропейские маскилы в большинстве своём писали на “высоком” языке, иврите, однако тут же столкнулись с непредвиденной проблемой: необразованный еврей иврита толком не знал. На протяжении сотен лет иврит оставался “спящим” языком: на нём молились, читали священные тексты, писали научные работы, но не говорили. Языком повседневной речевой практики оставался идиш, “*маме-лошн*” (מאַמע-לשון, мамин язык), как его называли.

Идеология распространения Ѓаскалы в еврейских массах требовала создания просвещенческой литературы на языке этих масс, то есть идише, вследствие чего идиш воспринимался как необходимое средство просвещения, которое в итоге должно было изжить себя. Результат, однако, оказался несколько иным: стараниями маскилов возникла современная литература на идише в самых различных формах и жанрах.

## 1.5 Просвещенческие пьесы на идише. “Серкеле” Шломо Эттингера

Первые две любительских пьесы на идише, о которых дошли сведения до наших дней, были написаны двумя немецкими маскилами. Первая называлась “Реб Хенох, или Что с этим делать”, написанная Ицхаком Юхелем в 1793 году, вторая — “Легкомыслие и благочестие”, написанная Ароном Вульфсоном в 1796 году. Обе пьесы являлись пародиями на предрассудки, характерные для жизни в местечке.

Около 1830 года польско-еврейский врач Шломо Эттингер (1803-1856), маскил, написал пьесу на идише, которую в честь главной антагонистки назвал “*Серкеле*”. В своей пьесе Эттингер изображает амбициозную женщину, стремящуюся к богатству и власти, и по ходу повествования детально, ярко и с большой долей иронии описывает обычаи и культуру местечковой еврейской жизни.

В построении пьесы Эттингер следует моделям пьес XVIII века. Главным героем европейских бюргерских драм, подобно буржуазным романам, оформившимся в то же время, является индивидуальный человек, его совесть и его место в социальном мире. Персонажами пьес того периода чаще всего были представители среднего класса, горожане, в отличие от крестьян народных комедий или королей и придворных “высокой” трагедии. Жанр бюргерской драмы особенно подходил для первых драм на идише, ибо средний класс, о котором в нём шла речь, только начал зарождаться в Восточной Европе.

Главная цель бюргерской драмы — а вместе с тем и пьесы Эттингера — обучить аудиторию рациональному социальному поведению. Сюжет всегда развивается в сторону моралистической концовки. При этом, несмотря на очевидно выдуманные повороты сюжета, обусловленные такой концовкой, высокопарный язык и идеализированное благородство персонажей, пьесы сохраняли связь с определенной достоверностью в изображении мира. Они показывали знакомые типы людей, чьё поведение было узнаваемо, и пытались правдоподобно



смешать воедино комические и патетические элементы сюжета. Эти приёмы должны были сделать мораль пьесы интуитивно понятной<sup>15</sup>.

Эттингер интересно интерпретирует драматический канон о различных языковых стилях, которыми традиционно пользуются персонажи, олицетворяющие разные моральные качества (как, например, во многих пьесах Шекспира, где герои аристократического происхождения говорят стихами, а простолюдины — прозой). В пьесах маскилов на идише положительные персонажи говорят на очень онемеченном идише, и это понятно, ведь положительные персонажи — это сами маскилы, а они всегда говорят на немецком. Более того, по сюжету в *“Серкеле”* Эттингера главный протагонист возвращается из длительной поездки в Центральную Европу, а возлюбленный его дочери, молодой студент с изысканными манерами, родился в Праге. Эттингер включает в повествование эпизод, в котором Серкеле, недалёкая сестра главного героя, пытается произвести на брата впечатление, говоря такой же возвышенной речью, но настолько коверкает язык, что её становится невозможно понять. Остальные персонажи смеются над ней, и главный герой просит перевести её речь на идиш.

Диалоги на идише в *“Серкеле”* очень оживлённые, во многом за счёт того, что Эттингер тщательно прописывает региональные различия языка. Также (и, вероятно, впервые) идиш активно используется для ремарок и театральной терминологии, включая такие слова как “сцена” и “акт”.

В дополнение к своим собственным пьесам Эттингер переводил на идиш большое количество немецких произведений, включая пьесу Шиллера *“Разбойники”*, однако большинство его произведений не появилось в печати из-за сложностей с российской цензурой.

*“Серкеле”* Эттингера стала одним из первых предвестников расцвета “высокой” культуры на “низком” языке и оказала значительное влияние на творчество А. Голдфадена, Я. Гордина, Шолом-Алейхема и многих других.

---

<sup>15</sup> Sandra N. Vagabond *Stars: A World History of Yiddish Theatre*. — Syracuse University Press, 1996. — P. 28.

## 1.6 Становление театра на идише. Жизнь и творчество “еврейского Шекспира” — Якова Гордина

Драма на идише быстро набирала всё большую популярность, так что даже появилась присказка: “есть на обед хлеб с театром” (*эсн бройт мит театер*; *ברויט מיט טעאָטער*). “Высокой” драмы на идише было довольно мало: всё ещё ставили некоторые просвещенческие пьесы (например, комедию “Два Куни Лемеля” А. Голдфадена, которая до сих пор появляется на сцене идишеязычных театров); также часто ставились оперетты, которые зачастую были основаны на библейских сюжетах (“Суламифь” А. Голдфадена или “Элиша бен Абуя” Я. Гордина).

И всё же наибольшим успехом пользовался *шунд* — бульварные пьесы, не претендующие на звание серьёзной литературы. Подобная драма часто назывались “домашней”, ибо она рассказывала о повседневных отношениях людей. Её героями были заурядные персонажи со своими мелкими страстями и страхами, совершающие знакомые всем ошибки и попадающие во всевозможные смешные переплёты. Новая драма на идише переняла наиболее яркие особенности западной мелодрамы XIX века: душераздирающие речи на смертном одре, всё более нарастающее напряжение повествования, драматическую музыку, запоминающиеся заключительные реплики.

Еврейская публика жадно смотрела одну пьесу за другой и искренне соперничала героям: вскоре появилось нечто вроде трехбалльного рейтинга, согласно которому пьесы делились на “одноплаточковые”, “двухплаточковые” и “трёхплаточковые” (последние также назывались “луковыми” пьесами), в зависимости от количества слёз, которые “выжимала” из публики пьеса.

Одним из наиболее ярких и продуктивных авторов “домашних” пьес на идише был Яков Гордин (1853-1909).

Гордин родился в Миргороде, Украине, в семье маскила с довольно либеральными взглядами. Он с раннего детства начал интересоваться искусством и политикой. Хотя он получал светское образование дома с частным учителем, принято считать, что Гордин был самоучкой.

Желая улучшить денежное положение своей семьи, Гордин занялся предпринимательством, однако потерпел крах и пошёл работать грузчиком, а затем устроился актёром в труппу бродячего еврейского театра. Параллельно с этим он печатал очерки и рассказы в идише- и русскоязычных изданиях и писал утопические революционные статьи для еврейских газет. На какое-то время он поселился в Елизаветграде (ныне Кропивницкий), где устроился учителем в “светскую” еврейскую гимназию.

В 1880 году под влиянием религиозно-общественных взглядов Л. Н. Толстого и штундистов (баптистская секта на юге России), Гордин основал “Духовно-библейское братство”, стремясь радикально реформировать жизнь еврейского населения. Он и его последователи отвергали учение постбиблейского иудаизма, утверждая, что Библия является источником их рационалистической этики, критиковали коммерцию и рассматривали сельское хозяйство как единственно здоровое и достойное занятие. Результатом увлечённости Гордина идеей реформировать сферу профессиональных занятий евреев стала статья, которая глубоко оскорбила еврейскую общину. Вскоре после погромов в апреле 1881 года он опубликовал в русскоязычной газете открытое письмо “К моим еврейским братьям”. В этом письме он утверждал, что еврейское ростовщичество, любовь к деньгам и профессии, связанные с посреднической деятельностью, были причиной русского антисемитизма. Пропаганда идей “Братства” не имела успеха; попытки Гордина создать общинное поселение провалились. В 1891 году царская полиция запретила деятельность группы, и Гордин уехал в США.

Вскоре после своего приезда в Нью-Йорк, которому суждено было стать его постоянным местом проживания, Гордин подал заявку на оказание финансовой помощи в создании общинной фермы в фонд барона де Хирша. В просьбе ему было отказано. Обязательства перед семьёй, беременной женой и восьмью (а в конечном итоге — четырнадцатью) детьми заставили Гордина обратиться к журналистике. Вскоре он начал писать для Нью-Йоркского ежедневника “*Ди арбетер цайтунг*” (די אַרבעטער צײַטונג, “Рабочая газета”). Когда этой работы оказалось недостаточно для того, чтобы прокормить семью, Гордин

занялся написанием пьес. До своего приезда в Америку в возрасте тридцати восьми лет Гордин не написал ни одной пьесы на идише.

Уже в первой пьесе Гордина “*Сибирия*” (עֵבֶר־רֵיב, “Сибирь”), написанной в 1891 году, угадываются черты, за которые его позже назовут “реформатором театра на идише”<sup>16</sup>. Театр, по мнению Гордина, был полон вульгарного бурлеска, аляповатых и безвкусных “исторических оперетт”. В “*Сибирии*”, как и во многих других пьесах Гордина, герои говорят на живом разговорном идише, а не на напыщенном онемеченном языке, столь излюбленном еврейскими драматургами. Гордин сам занимался постановками, запрещая (или, по крайней мере, ограничивая) излишние музыкальные интерлюдии. Он тщательно выстраивал постоянно возрастающее напряжение в пьесе и делал больший акцент на драматической её составляющей, нежели зрелищной.

“*Сибирия*”, однако, раскрывает и некоторые другие повествовательные особенности Гордина: бросающуюся в глаза стереотипность героев, очевидную нравоучительную подоплёку и чрезмерный пафос сюжета. И всё же судья-нееврей в “*Сибирии*” предстаёт перед зрителем как человек, а не как карикатурный чужак, что в определённой степени было нововведением в драме на идише. Мелодраматические пьесы Гордина были своего рода социальными проповедями. Для Гордина главная ценность искусства состояла в возможности чему-то научить.

Первой пьесой, принесшей Гордину признание, стала “*Дер идишер кениг Лир*” (דער ייִדישער קעניג ליר, “Еврейский король Лир”), написанная в 1892 году. Заимствование имён персонажей и сюжетов было излюбленным приёмом Гордина. Он нередко перенимал сюжет у Гюго, Гауптмана, Шиллера, Гоголя, Горького, Ибсена, Лессинга, Островского и многих других. У Шекспира он позаимствовал структуру “Короля Лира”, о чём свидетельствует само название его пьесы, хотя по существу это было совершенно самостоятельное произведение: пьеса Гордина — дидактическая мелодрама, исследующая проблему конфликта между поколениями.

---

<sup>16</sup> Kaplan B. Rewriting Russia: Jacob Gordin's Yiddish Drama // Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies. — Vol. 31. — 2013. — № 2. — P. 197.

Несмотря на то, что Гордин открыто признавал источники своих заимствований, его постоянно обвиняли в плагиате. Его также часто критиковали за введение нееврейских тем в театр на идише. Некоторые критики отрицали его отношение к еврейской литературе в принципе. К пьесам, написанным им для широкой аудитории, относились *“Миреле Эфрос”* (מירעלע פֿרוס, 1900), *“Гот, менч ун тайвл”* (גאָט, מענטש און טיװל, “Бог, человек и дьявол”, 1900), *“Ди швуе”* (די שבועה, “Клятва”, 1900) и *“Хасе ди йесойме”* (חשיׂע די יתומה, “Сиротка Хася”, 1903). Лишь около четверти его пьес было напечатано, некоторые из них — в пиратских изданиях. Многие пьесы сохранились только в рукописях или были утрачены. Гордин также написал серию одноактных пьес в помощь начинающим актёрам и несколько статей о театре и драматическом искусстве. Он продолжал писать для прессы; характерной чертой его историй и зарисовок являлось социалистическое морализаторство<sup>17</sup>.

За восемнадцать лет жизни в Америке Гордин написал более ста пьес на идише, большинство из которых с течением времени были забыты. Тем не менее, он сыграл одну из важнейших ролей в формировании современного театра на идише.

---

<sup>17</sup> Encyclopaedia Judaica Vol. 7 / Ed. F. Skolnik. — Farmington Hills, Mich.: Gale, 2007. — P. 763-764.

## Глава II: Еврейская театральная традиция и Франц Кафка

### 2.1 Постановка проблемы

“Богачу и невдомёк, что у него припасено в хозяйстве”<sup>18</sup>.

Франц Кафка, “Сельский врач”

Если попытаться описать повествовательный стиль Франца Кафки всего в нескольких словах, наверняка придётся упомянуть о напряжённости, резкости повествования, напоминающего, скорее, грубые штрихи художника-графика; эти разрозненные штрихи изображают неестественные, порой карикатурные образы, позы, жесты. Фигура же самого автора практически стирается: действующие лица кафкианского нарратива живут своей жизнью, ни реально, ни аллегорически не связанной с каким-либо более материальным миром, нежели их собственный.

“— Нет, ты посмотри на меня! — крикнул отец, и Георг почти машинально побежал к кровати, но остановился на полпути.

— Она задрала юбку, — пропел отец, — она задрала юбку, мерзкая баба, вот так, — и, чтобы наглядно показать как, отец задрал рубашку так высоко, что на бедре открылся рубец от полученной в военные годы раны, — она задрала юбку вот так: и вот так, и вот этак, а ты в неё втюрился, и чтобы ничто не помешало тебе удовлетворить свою похоть, ты осквернил память матери, предал друга и сунул в постель отца, пусть лежит там и не двигается! Ну как, может он двигаться или нет?

---

<sup>18</sup> Кафка Ф. Америка: Роман. Новеллы и притчи. — СПб., 1999. — С. 419. / Пер. Е. Кацевой.

И он стоял, ни за что не держась, и дрыгал ногами. Он сиял от сознания своей пронизательности”<sup>19</sup>.

Уже в этом отрывке из “Приговора” (Das Urteil), одного из ранних рассказов Кафки (он был написан в 1912 году), совершенно чётко ощущается акцент, сделанный автором именно на визуальной составляющей своего повествования, на чрезмерной экспрессивности, на всё более нарастающем напряжении. Из-за этой характерной для кафкианской прозы особенности её нередко называли “намеренно непретенциозной”, “сдержанной”, “ясной, краткой и точной”, и даже “отшлифованной”. Однако, кажется, наиболее удачное её определение — драматическая.

Одним из первых, кто обратил внимание на драматический аспект в творчестве Франца Кафки, был Вальтер Беньямин. В своём эссе 1934 года Беньямин пишет, что жест — это ключ к пониманию “кафкианского”: “Мир Кафки — это вселенский театр. Человек в этом мире — на сцене изначально”<sup>20</sup>. “Целый ряд небольших заметок и историй Кафки раскрываются во всей полноте своего смысла лишь тогда, когда их переносишь на сцену этого удивительного оклахомского театра [отсылка к роману Кафки “Америка”]. Ибо лишь тогда становится понятно, что всё творчество Кафки представляет собой некий свод жестов... Театр для такого опробования — самое подходящее место”<sup>21</sup>. Схожую мысль приводит и М. Каруж в своей книге “Кафка против Кафки”: “Многие сцены в его рассказах, особенно в “Братоубийстве”, написаны так, словно их созерцает зритель в театре”<sup>22</sup>. Если же обратиться к недавним отечественным исследованиям, о кафкианской “драматичности” пишет в своей статье К. Османова: “Действительности, с которой соприкасается герой Кафки, присуща особого рода театральность. Йозеф К. словно ощущает, насколько происходящее с ним нарочито и абсурдно: “В каком театре вы играете?” —

---

<sup>19</sup> Там же. С. 331-332.

<sup>20</sup> Беньямин В. Франц Кафка: Пер. М. Рудницкого. — М.: Ad Marginem, 2000. — С. 70.

<sup>21</sup> Там же. С. 61-62.

<sup>22</sup> Carrouges M. Kafka versus Kafka / Translated from french by Librarie Plon, 8, rue Garancière, Paris-6. — University of Alabama Press, 1968. — P. 83.

спрашивает он у тех двоих в цилиндрах, что приходят за ним в главе “Конец”. Про себя он именуется этих людей “старыми отставными актёрами”, “тенорами”. Странность, несообразность становятся характеристикой мира, запустившего машину суда над Йозефом К”<sup>23</sup>.

Однако наиболее последовательно драматический аспект творчества Кафки исследует Х. Полицер. И хотя он не выделяет его в какой-то отдельный пункт своего исследования, тем не менее, именно кафкианской “драматичности” уделяется основное внимание в его монографии. Рассматривая в первой главе “Комментарий” Кафки (“Вернись!”<sup>24</sup>), он пишет: “Эти немногочисленные строчки содержат в себе как лирические впечатления, так и драматический диалог, обернувшийся в конечном итоге исчерпывающим немим жестом”. Он выделяет “кульминацию” в кафкианском нарративе и говорит о его персонажах как об “играющих на сцене”. Во второй главе, посвящённой рассказу “Приговор”, он описывает семейный конфликт как “крайне нереалистичный ритуал”, а жестикуляцию одного из героев как “театральный фокус, создающий иллюзию сверхчеловеческого физического роста”. Говоря о “Процессе”, Полицер называет казнь Йозефа К. “мелодраматической”. Он подчёркивает особенность кафкианских текстов — их неоконченность, обрывистость, — делая особый акцент на их “завуалированной театральности”: “С одной стороны, его [Кафки] тексты по существу своему бесконечны: они состоят из нескончаемой последовательности мук, метафизических страданий и отчаяния, произрастающих из отсутствия какой-либо цельной системы метафизических ориентиров. Однако когда он подходит к концу (скорее, своих сил и терпения, нежели самой истории), он вынужден либо вовсе оборвать повествование, либо прибегнуть к маскам и костюмам... Естественно, ему пришлось инсценировать экзекуцию К., одолжив актёров и реквизит из чуждого мира театра”<sup>25</sup>. Полицер, наряду с Беньямином, заостряет внимание на роли жеста в кафкианском

---

<sup>23</sup> Османова К. П. Два “Процесса”: к типологии образа человека в литературе абсурда // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2016. №. 182. - С. 58-66.

<sup>24</sup> Перевод И. Щербаковой. В оригинале: “Kommentar — Gibs auf!”

<sup>25</sup> Politzer H. Franz Kafka: Parable and Paradox. Ithaca, 1962. – Pp. 2, 61, 212-213.



нарративе и нередко называет его героев куклами, марионетками. Строго говоря, Полицер всё сводит к тому, что Кафка оперирует сценическими приёмами вместо привычных методов создания определённых эффектов в прозе.

При этом ни один из названных выше литературоведов не пытается отчетливо определить происхождение этой драматичности, отсутствующей в ранних произведениях Кафки. Лишь Э. Торнтон Бэк, специалист в области современной литературы на идише, сводит её к знакомству Кафки с театром на идише<sup>26</sup>.

Многие исследователи именуют 1912 год годом литературного прорыва Кафки. 23 сентября он оставляет в дневнике следующую запись: “Рассказ “Приговор” я написал одним духом в ночь с 22 на 23-е, с десяти часов вечера до шести часов утра... Только так можно писать, только в таком состоянии, при такой полной обнажённости тела и души”<sup>27</sup>.

Вот что пишет об этом Макс Брод в 1937 году: “В дневнике содержится множество маленьких фрагментов будущих рассказов. Они громоздились друг на друга до тех пор, пока внезапно из скопления предложений вдруг не выскочил, как язык пламени, первый законченный рассказ значительного объема — “Приговор”. И кроме того, в течение одной ночи, с 22 на 23 сентября 1912 г., автор нашёл наиболее подходящую для себя литературную форму, и мощь писательского гения, уникального в своем жанре, наконец-то обрела полную свободу”<sup>28</sup>.

М. Жук называет написание “Приговора”, а за ним и новеллы “Превращение”, “выходом на новый уровень творчества”, “шагом в бессмертие”<sup>29</sup>. Х. Полицер говорит о раннем периоде творчестве писателя как о *ювеналии* и отводит целую главу 1912 году, озаглавив её “Прорыв”. “Он успешно вырвался из не-

---

<sup>26</sup> Beck E. T. Kafka and the Yiddish Theatre. — The University of Wisconsin Press, 1971. — P. 1.

<sup>27</sup> Кафка Ф. Дневники 1910–1923. СПб., 1999. — С. 235. / Пер. Е. А. Кацевой.

<sup>28</sup> Брод М. Франц Кафка. Узник абсолюта. — М: “Центрполиграф”, 2003. — С. 54. / Пер. Л. А. Игоревского.

<sup>29</sup> Жук М. Путь к Замку, или Курс лекций о Франце Кафке. Владивосток, СПб., 2018 — С. 98.

связного стиля своих ранних работ и впервые создал складную историю, насыщенную художественными образами”<sup>30</sup>.

Любопытно, что большинство вышеперечисленных учёных относят столь знаменательный шаг вперёд в творчестве Кафки к знакомству писателя с Фелицией Бауэр, женщиной, которая позже стала его невестой и которой был посвящён “Приговор”. Так, например, Х. Полицер утверждает: “Автобиографическая подоснова “Приговора” самоочевидна”<sup>31</sup>. И хотя все они безусловно правы в том, что отношения между Фелицией Бауэр и Кафкой играли огромную роль в становлении Франца как писателя, они никак не объясняют разительное изменение его техники. Однако другое событие, произошедшее немногим ранее, вполне вероятно, могло оказать на его стиль столь значительное влияние.

---

<sup>30</sup> Politzer H. Op. cit. P. 52.

<sup>31</sup> Politzer H. Op. cit. P. 53.

## 2.2 Знакомство Кафки с театром на идише

“...когда доходило до театра, Кафка будто слепнул. Он до небес возносил дешёвые еврейские пьески. И даже без памяти влюбился в плохонькую актрису, мадам Чиссик. Как только подумаю, что Кафка любил её и мечтал о ней, мне становится стыдно за мужской пол со всеми его иллюзиями”<sup>32</sup>.

Ицхок Башевис Зингер: “Друг Кафки”

Четвёртого мая 1910 года Макс Брод оставляет короткую заметку в своём дневнике: “Приходил с Кафкой в “Савой” этим вечером. Изумительно!”<sup>33</sup>

Проследить за живым интересом Франца Кафки к театру на идише не сложно. Его дневники 1911-1912 годов и письма к Фелиции Бауэр изобилуют заметками и размышлениями о театре, актёрах, пьесах. Более сотни страниц его дневников затрагивают тему театра на идише; тринадцать писем из более чем пятилетней переписки содержат важные упоминания еврейской труппы и отдельно актёра Ицхока Леви. Как отметил Макс Брод, “редко даже великие актёры удостаивались такого восхищения и глубокого понимания”<sup>34</sup>. Довольно показательным небольшим примечанием, завершающим запись Кафки за десятое октября 1911 года:

“Позавчера у евреев в кафе “Савой”. “Пасхальная ночь”

Файмана<sup>35</sup>. Временами мы лишь потому не вникали в де-

---

<sup>32</sup> Башевис Зингер И. Друг Кафки // Октябрь. 1997. № 10. /Пер. Л. Володарской [Электронный ресурс]. — URL: [http://lib.ru/INPROZ/ZINGER/r\\_kuniguda.txt](http://lib.ru/INPROZ/ZINGER/r_kuniguda.txt). — (Дата обращения: 10.05.2021).

<sup>33</sup> Брод М. Узник Абсолюта, С. 55.

<sup>34</sup> Там же.

<sup>35</sup> Кафка ошибся. Пьеса была написана не Зигмундом Файнманом, а Иосифом Латайнером.

йствие (только что меня осенило понимание этого), что были слишком взволнованы, а не потому, что являлись только зрителями”<sup>36</sup>.

Совершенно ясно, что спектакли пробуждали в Кафке сильные эмоции. Его интерес раскрывается полнее при чтении подробных заметок, что он оставлял, размышляя над той или иной постановкой. Так, четырнадцатого октября 1911 года Кафка пересказывает “Суламифь” Голдфадена, причём не только сюжет самой пьесы, но и “анонс”, который благодаря небольшой технической неполадке сам превратился в шумное представление. Примечательно, что Кафка активно включает в повествование слова на идише, которые были им услышаны во время спектакля. Также довольно интересно, что он отмечает как удачные пьесы, так и неудачные. Двадцать второго октября 1911 года он отмечает: “Вчера у евреев. “Кол-нидре” Шарканского, довольно плохая пьеса с хорошей, остроумной сценой написания писем...”<sup>37</sup> Или тринадцатого декабря того же года: ““Портной — советник общины” у евреев. Без Чиссиков, но с двумя новыми — супругами Либголд — ужасными актёрами. Плохая пьеса Рихтера”<sup>38</sup>. Запись за двадцать четвёртое января подтверждает нестихающий интерес Кафки к театру на идише:

“Среда... наконец-то много занимался еврейскими актёрами, писал для них письма... ещё раз смотрел “Суламифь” и посмотрел “Херцеле Мейихес” Рихтера, был на вечере народных песен в объединении Бар Кохбы...”<sup>39</sup>

Несмотря на то, что Макс Брод впервые отмечает совместные походы в кафе “Савой” в мае 1910-го, Кафка пишет об этом только спустя полтора года. Первое упоминание театра на идише в его дневниках датируется пятым октября 1911 года: “Вчера вечером в кафе “Савой”. Еврейское общество. — Госпожа

---

<sup>36</sup> Кафка Ф. Дневники. С. 72.

<sup>37</sup> Там же. С. 86.

<sup>38</sup> Там же. С. 146.

<sup>39</sup> Там же. С. 188.

Клюг, “мужская имитаторша”<sup>40</sup>. И хотя не кто иной как Брод познакомил Кафку с театром на идише, именно Кафка стал его восторженным почитателем: “Я был главным вдохновителем в этом деле... я активно посещал чтения и представления в кафе “Савой” и подробно изучал еврейский фольклор. И Франц, с тех пор как я впервые привёл его туда, полностью проникся той атмосферой. С такой же пылкостью и самоотдачей он относился ко всему остальному”<sup>41</sup>. Открытка, отправленная Кафкой Броду двенадцатого декабря 1911 года, свидетельствует о его глубоком увлечении:

“Дорогой Макс!

Как нам повезло! Ставят “Суламифь” Голдфадена. С каким удовольствием я попусту трачу эту открытку, чтобы сообщить тебе то, о чём ты уже читал. Я только надеюсь, что ты мне об этом тоже написал”<sup>42</sup>.

Говорить о театре на идише в контексте творчества Франца Кафки крайне важно, ибо этот театр стал своего рода “пружиной”, благодаря которой интерес Кафки к еврейской культуре и иудаизму стал неизменно расти. К сожалению, установить, какие именно постановки он видел, бывает довольно сложно, и в дошедших до наших дней записях сохранились упоминания лишь о некоторых из них.

Так, считается, что Кафка видел несколько постановок труппы Спивакова в 1910 году. Две пьесы из их репертуара — “*Мэни муз мэи зайн*” (מענטש מוז זיין, “Нужно быть человеком”) и “*Зэлбшутц*” (זעלבשוצ, “Самозащита”) — особенно пришлись ему по душе. В 1911 году, когда Кафка начинает вести дневник более регулярно, он вспоминает актрису, игравшую в этих постановках, госпожу Вайнберг, и сравнивает её со своей нынешней любимицей, госпожой Клюг:

“Сходство между госпожой Клюг и прошлогодней госпожой Вайнберг. У Клюг, возможно, чуть слабее и однообразнее темперамент, зато она красивее и приличнее. Неиз-

---

<sup>40</sup> Там же. С. 62.

<sup>41</sup> Брод М. Узник Абсолюта, С. 56.

<sup>42</sup> Брод М. Франц Кафка. Биография. С. 158.

менная шутка Вайнберг — толкать партнёров своим большим задом”<sup>43</sup>.

С двадцать четвёртого сентября 1911 по одиннадцатое января 1912 года Кафка смотрит спектакли, которые ставит театральная труппа из Лемберга (ныне Львов). Эта труппа, именовавшая себя “Немецко-еврейской компанией из Лемберга”, к осени 1911 года объездила с выступлениями практически всю Западную Европу. В её актёрский состав входили Флора и Зюскинд Клюг, Маня (Милли) и Эммануэль Чиссик, Ицхок Леви, Шамай Урих, Залмен и Бася Либголд и некоторые другие приглашённые актёры. Труппа прибыла в Прагу двадцать четвёртого сентября 1911 года и покинула город двадцать первого января 1912-го. Поначалу их выступления проходили на очень respectable сцене отеля “Централь”, но долго они там не продержались и вскоре переместились на подмостки кафе “Савой” на площади Коз.

Из тех одиннадцати спектаклей, о которых нам известно, два представляли музыкальную мелодраму (“Суламифь” и “Бар Кохба” Голдфадена), три — оперетту (“Кол-нидрэ” Абрама Шарканского, “Наместник короля” Зигмунда Файнмана и “Блимеле, Варшавская жемчужина” Йосефа Латайнера). Оставшиеся шесть представляли драматические комедии со значительными музыкальными интерлюдиями (“Выкрест” Шарканского, “Пасхальная ночь” и “Скрипочка Давида” Латайнера, “Портной — советник общины” и “Герцеле-аристократ” Моисея Рихтера и “Дикарь” Якова Гордина).

Дневники Кафки и воспоминания Брода свидетельствуют о том, что Кафка видел все эти постановки. Он также знал о нескольких других пьесах: известно, что Леви зачитывал ему отрывки из трёх других пьес Гордина (“Бог, человек и дьявол”, “Резня” и “Элиша бен Абуя”). В дневниках зафиксированы четырнадцать посещений Кафкой кафе “Савой”, однако стоит предположить, что на самом деле речь идёт о цифре гораздо большей. Вот что он пишет в письме Фелиции Бауэр второго ноября 1912 года:

---

<sup>43</sup> Кафка Ф. Дневники. С. 68-69.

“И вот сейчас, когда мне, по счастью, уже не приходится довольствоваться от Вас такими весточками, я из одной только благодарности подумываю, не захотите ли Вы вдруг взглянуть на этих актёров, о которых, кстати, я мог бы рассказывать Вам до бесконечности... Да и весь этот народный театр [в оригинале: Jargontheater, т.е. театр на жаргоне] очень хорош, я в прошлом году бывал на их представлениях раз двадцать, а в немецких театрах, по моему, вообще ни разу”<sup>44</sup>.

Учитывая известную непоследовательность в дневниковых записях Кафки, вполне вероятно, что о некоторых постановках он мог умолчать. Например, двадцать второго октября 1911 года Кафка пишет, упоминая театр на идише: “Впервые в этот четвёртый вечер...”<sup>45</sup>, хотя в предыдущих записях о посещении спектаклей нет ни слова.

24 августа 1934 года в журнале “Литераришэ Блэтэр”<sup>46</sup> была опубликована статья Ицхока Леви под названием “Два пражских писателя”, посвящённая Кафке и Броду. Он писал, что Макс Брод не пропустил ни одного представления, данного их театральной труппой. Вообще статья Леви “Два пражских писателя” довольно занимательна; особый интерес представляют его заметки об устройстве маленького театра, нашедшего приют в кафе “Савой”:

Это было лет тринадцать-четырнадцать назад. Вместе с труппой еврейского театра я отправился на гастроли в Прагу. “Храм искусства” ютился в каком-то закутке Старой Праги. Мы играли в ресторане в окружении накрытых столиков. Сцена в углу. В нашем, актёрском распоряжении были подмостки и правая сторона зала. Публика же располагалась напротив сцены и слева. Занавес тоже одновременно опус-

---

<sup>44</sup> Кафка Ф. Письма к Фелиции / Пер. М. Рудницкого. — М.: Рипол Классик, 2019. — С. 28.

<sup>45</sup> Кафка Ф. Дневники. С. 86.

<sup>46</sup> “Литературные листы” — еженедельный журнал, издававшийся в Варшаве с мая 1924 года по осень 1939-го. Среди его редакторов были И. И. Зингер и Перец Маркиш, крупнейшие еврейские писатели того периода.

кался спереди и слева. Играли же мы “классику”: Латайнера, Гурвица и т.д.

Ещё мы играли Голдфадена. Изредка Гордина. Никаких декораций не нужно было. Всей мебели на сцене: стол, пара табуреток — и довольно. Так мы играли в театре в городе Махаралья<sup>47</sup> для всякого сброда. Был у нас и оркестр, который состоял из... одного пианиста. Наша труппа звалась “Польско-еврейское поюще-танцующее театральное товарищество”.

Этот самый “театр” каждый вечер был полон. Зрители сбегались, сгорая от любопытства: они пришли посмотреть на “восточно-еврейских артистов”<sup>48</sup>.

Конечно, это утверждение едва ли следует воспринимать буквально, однако, поскольку Брод и Кафка были практически неразлучны в то время, можно допустить, что и Кафка был завсегдатаем кафе “Савой”.

Заметки о театре на идише, сделанные Кафкой, можно условно разделить на три группы. В тех из них, что относятся к наиболее обширной группе, говорится о взаимоотношениях Кафки с членами актёрской труппы, в особенности с Ицхоком Леви. Другие фиксируют всё более крепнущий интерес Кафки к литературе и культуре на идише в принципе. Так, двадцать четвёртого января 1912 года он пишет: “читал “L’histoire de la Littérature Judéo-Allemande” Пинеса, пятьсот страниц, причём жадно, подобные книги я ещё никогда не читал с такой основательностью, быстротой и радостью; теперь я читаю “Организм еврейства” Фрамера”<sup>49</sup>.

Двумя днями позже Кафка конспектирует отрывки, представляющие основные вехи развития культуры на идише, перебирая по именам лидеров Ѓаскалы (еврейского Просвещения) и хасидизма; он перечисляет также наиболее популярные сочинения на идише, начиная с Цейны-Рейны (“женского пятникни-

---

<sup>47</sup> Йехуда Лейб бен Бецалель (более известен как מַהְרַ"ל, Махараль ми-Праг) — известнейший раввин и галахический авторитет, мыслитель XVI в. Считается, что он, применив свои знания каббалы и необыкновенные способности, создал Голема.

<sup>48</sup> Levi I. Zwei prager dichter // Literarische bleter. — 1934. — № 34 — Z. 557-558.

<sup>49</sup> Кафка Ф. Дневники. С. 188.



жия”) и того, что на идише называют шунд-литератур (т.е. пошлая, бульварная литература), заканчивая абсолютной, “золотой” классикой. Вклиниваются также обрывистые комментарии касательно иудаизма и еврейства в принципе, например: “Талмуд: Тот, кто прерывает учёбу, чтобы сказать, как красиво это дерево, заслуживает смерти”<sup>50</sup> или “Пурим, городское гетто полно масок”<sup>51</sup>. Порой Кафка касается темы и самого языка. Вот что он говорит в качестве вступления к творческому вечеру еврейской поэзии:

“Стоит только идишу тронуть тебя, овладеть тобой, как он замещает собой всё: эти слова, хасидские мелодии, совершенно особый восточноевропейский характер, — ты словно в них теряешься. Затем замечаешь едва уловимую гармонию этого языка, и вдруг тебе становится страшно. И боишься ты более не идиша, но самого себя”<sup>52</sup>.

Наконец, некоторые заметки являются точными перечнем и пересказом просмотренных спектаклей, как, например, подробнейшие комментарий от четырнадцатого октября 1911 (о “Суламифи” Голдфадена) или от девятнадцатого декабря того же года (о “Скрипочке Давида” Латайнера). Подобные пометки позволяют не только проследить, как часто Кафка посещал кафе “Савой”, какие пьесы там ставили или насколько внимательно он их смотрел, но также — и это, пожалуй, самое главное, — какие именно элементы драмы на идише произвели на него наибольшее впечатление. Это, безусловно, размах действия, его интенсивность, его кажущаяся фатальность; это страстность и экспрессивность актёров; это, в конце концов, чувство идентичности, чувство исторической и религиозной традиции, которое неизменно пробуждает театр на идише и на котором он зиждется.

Крошечная сцена кафе “Савой”, примитивные декорации и экстравагантные костюмы, утрированная жестикуляция, смешение бытового и сакрального, ко-

---

<sup>50</sup> Кафка Ф. Дневники. С. 190.

<sup>51</sup> Кафка Ф. Дневники. С. 191.

<sup>52</sup> Kafka F. Rede über die jiddische Sprache. 1912 [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.oppisworld.de/zeit/judentum/jkafka.html>. — (Дата обращения: 10.05.2021).

мического и трагического, парадоксальный юмор — всё это вообрал в себя театр на идише. То же проявляется и в произведениях Кафки начиная с 1912 года.

Трагические ситуации, в которых оказываются герои Кафки, изображаются им с нескрываемой иронией. Как зритель совершенно ясно видит комичность персонажей на сцене кафе “Савой”, так и Кафка, оголяя абсурдность своих героев перед читателем, побуждает его рассматривать их через призму иронии, которой у самих героев нет.

Конечно, утверждать, что исключительно театр на идише оказал на кафкианский стиль столь сильное влияние и единолично привёл к внезапному его преобразению, было бы чрезмерным преувеличением. Однако тот факт, что произведения Кафки до 1912 года и после него разительно отличаются, не вызывает сомнений. Для его ранней прозы характерны довольно рыхлая структура, бессвязные, путанные предложения, чересчур подробные описания, расплывчатый сюжет, медленный темп повествования, тогда как его более поздние работы, начиная с “Приговора”, обладают плотной структурой, их повествование стремительно, их сцены неестественно драматичны, их персонажи выразительно жестикулируют; на всём их протяжении нагнетается обстановка, которая, достигая кульминационной точки, обрушивается, разбиваясь вдребезги. Это резкое смещение акцента на визуальную драматическую составляющую кафкианского нарратива вполне может объяснить увлечение Кафкой театром на идише.

### 2.3 Кафка “до” и “после”: сравнение ранних и поздних (написанных после 1912 года) произведений

“При ближайшем рассмотрении мне вообще становится ясно, что те перемены, которые как будто наступают с ходом времени, по сути никакие не перемены: меняется только мой взгляд на вещи”<sup>53</sup>.

Франц Кафка, “Маленькая женщина”

К сожалению, “в силу известных свойств характера и дарования” Кафки, как об этом писал Г. Ноткин<sup>54</sup>, до наших дней дошло не так много его первых литературных экспериментов. Среди них “Описание одной борьбы” (*Beschreibung eines Kampfes*), “Приготовления к свадьбе в деревне” (*Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*), несколько маленьких рассказов, написанных около 1908 года и вошедших затем в сборник “Созерцание” (*Betrachtung*), и отдельные пробы пера в дневниках. Все они разительно отличаются от “Приговора” (1912), работы, возвестившей о новом периоде творчества Кафки. Его ранние рукописи преисполнены авторской неуверенности и размытости повествования, словно Кафка не может до конца определиться, в каком направлении ему стоит продвигаться и какую именно реальность он хочет построить.

“Описание одной борьбы” (1904-1905 гг.) — самый ранний из сохранившихся рассказов Кафки, представляющий собой длинный (по меркам Кафки) нарратив, состоящий из нескольких довольно слабо связанных между собой эпизодов. Повествующий о неспешной полуночной прогулке двух знакомых рассказ кажется чересчур медленным и пространным. Фокус размывается, и на первый план выходит личность рассказчика.

---

<sup>53</sup> Кафка Ф. Америка: Роман. Новеллы и притчи. С. 468.

<sup>54</sup> Ноткин Г. Примечания // Кафка Ф. Мастер пост-арта. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. — С. 373.

“... я почувствовал, как меня одолевает слабость, наваливающаяся на меня всякий раз, как вспомню, что мне придётся вернуться в своё жилище и вновь провести много часов в одиночестве среди этих выкрашенных масляной краской стен, на этом полу, который, отражаясь в зеркале, висящем на задней стене, кажется наклонным”<sup>55</sup>.

“А я обязательно пошёл дальше пешком. Но пешком идти вверх по горной дороге я побаивался, поэтому дорога согласно моему желанию стала пологой и в конце концов где-то вдали стала опускаться в долину.

Камни тоже исчезли таким же путём, ветер улёгся и растворился в вечернем воздухе”<sup>56</sup>.

Время и пространство (за исключением, пожалуй, двух обрамляющих частей рассказа) — не более чем сонная дымка; пространство гибко, а времени словно не существует вовсе. Грань между литературной реальностью и фантазией стирается:

“Ведь я стал маленьким, чуть ли не ниже, чем обычно, даже куст белого шиповника, дрожавший мелкой дрожью, оказался выше меня... И всё же я ошибался, ибо руки мои стали размером с дождевую тучу, только подвижнее”<sup>57</sup>.

Подобные заведомо неправдоподобные сцены, включённые в тщательно прописываемые реалистичные декорации, нарушают канву общего повествования, выстраиваемого Кафкой в окаймляющих эпизодах. Эти сдвиги не влекут за собой никаких изменений в языке рассказа, его интонации или его художественных образах. Нарратив остаётся таким же размеренным и расфокусированным. Его герои однообразны: нарратор, толстяк и богомолец используют невероятно схожие синтаксические конструкции, они оперируют одним лексическим аппаратом и используют ту же интонацию. Такая

---

<sup>55</sup> Кафка Ф. Америка: Роман. Новеллы и притчи. С. 501.

<sup>56</sup> Там же. С. 511.

<sup>57</sup> Там же. С. 538-539.

стилистическая одномерность характерна как для “Описания одной борьбы”, так и для всех работ Кафки до 1912 года.

Наглядно продемонстрировать изменения, произошедшие в стиле Франца Кафки в 1912 году, можно, сравнив два очень любопытных текста из разных периодов его творчества. Это, с одной стороны, “Приготовления к свадьбе в деревне” 1906-1907 гг. и “Комментарий (Вернись!)” 1922-го. Первая из этих работ особенно интересна потому, что в ней впервые фиксируются определённые образы и идеи, которые затем обретут форму в значительно более известных произведениях:

“Да, я принимал вид большого жука. Прижимал лапки к округлому брюшку, как будто жук впал в зимнюю спячку, и шептал несколько слов: давал указания моему несчастному телу, которое стоит рядом, сутулясь... оно исполнит всё, что нужно, причём наилучшим образом, пока я спокойно лежу в постели”<sup>58</sup>.

Помимо этого узнаваемого эпизода, который спустя примерно пять лет превратится в знаковую новеллу “Превращение”, в рассказе содержится также ещё один очень примечательный фрагмент, который затем будет переработан в самостоятельную зарисовку — “Комментарий”. В силу небольшого размера этих эпизодов стоит привести их здесь для большей показательности:

“Рабан испугался. Может, уже поздно? Пальто и пиджак у него были расстёгнуты, так что карманные часы удалось вытащить довольно быстро. Но они стояли. Рабан нервно спросил у стоящего за его спиной человека, который час. Тот был увлечён разговором, так что ответил, продолжая весело смеяться: “Пожалуйста, четыре с минутами” — и тут же отвернулся”<sup>59</sup>.

---

<sup>58</sup> Там же. С. 549.

<sup>59</sup> Там же. С. 547.

“Было совсем раннее утро, улицы пустынные и чистые, я шёл к вокзалу. Когда я сверил часы на башне со своими, я увидел, что сейчас гораздо позже, чем я думал, и мне надо очень торопиться; ужас от этого открытия сделал меня неуверенным, я ещё не очень хорошо ориентировался в этом городе, но, по счастью, неподалёку находился полицейский, я подбежал к нему и, задыхаясь, спросил дорогу. Он улыбнулся и произнёс:

— Ты хочешь, чтобы я указал тебе дорогу?

— Да, — сказал я, — потому что сам не могу её найти.

— Лучше вернись, вернись, — сказал он и резко отвернулся от меня, как делают люди, которые хотят остаться со своим смехом наедине”<sup>60</sup>.

Кажется, ни одно другое сопоставление текстов Кафки не может столь отчётливо проиллюстрировать изменение его техники. Отчасти поэтому всё больше филологов обращаются к “Комментарию”. Так, первую главу своей монографии (глава, кстати, так и называется “Вернись!”) Х. Полицер открывает переводом “Комментария”, разбирая на его примере стилистическое своеобразие кафкианского нарратива. Удивительным образом эта короткая зарисовка оказалась показательной для всего творчества Кафки.

Между двумя приведёнными выше эпизодами есть, конечно же, очевидные отличия, но также и значительное сходство. Наиболее явное отличие — то, что первый отрывок включён в больший, пусть и неоконченный нарратив, тогда как второй является самостоятельным произведением. Затем, повествование в “Приготовлениях” идёт от третьего лица, тогда как в “Комментарии” — от первого (что особенно интересно и вообще нехарактерно для Кафки: например, начиная “Замок”, Кафка вёл повествование от первого лица (вообще, первые главы “Замка” напоминают, скорее, продолжение дневниковых записей), однако за-

---

<sup>60</sup> Там же. С. 703.

тем сменил его [лицо] на третье)<sup>61</sup>. Действие первого разворачивается в людной парадной, выходящей на шумную улицу, второго же — на пустынной улице. В первом отрывке часы главного героя остановились, во втором же они только отстают. В обоих эпизодах сквозит чувство тревоги, однако в первом случае эта тревога предшествует реальной сверке часов, во втором же является её следствием. И в “Приготовлениях”, и в “Комментарии” главный герой задаёт вопрос, но в одном фрагменте он спрашивает “Который час?” у близстоящего человека, в другом же герой теряется во времени и вследствие этого спрашивает дорогу у полицейского. В обоих случаях полученный ответ сопровождается смехом, а отвечающий отворачивается от героя.

И всё же главное, что объединяет эти эпизоды, — то, что они оба представляют собой две формулировки совершенно обыденной ситуации. Так как приведённый первым отрывок не является, в отличие от второго, самостоятельным, его не стоит рассматривать отдельно от всей работы. Некоторые сходства между двумя эпизодами просто не будут замечены, если игнорировать контекст “Приготовлений”. Так, например, раскрывается, что оба героя идут на вокзал, оба бредут в одиночестве, причём и тот, и другой чувствуют себя оторванными от города с его суетой. Герой “Комментария” замечает, что подбегает к полицейскому “задыхаясь” (*atemlos*), тогда как в “Приготовлениях” герой спустя два абзаца после описанного инцидента признаёт, что ему “приходилось глубже дышать” (*er mußte tiefer athmen*).

В “Комментарии” Кафка расширил значимость маленького инцидента из “Приготовлений” таким образом, что превратил его в отдельное произведение. Более сложному устройству “Комментария” способствует мастерская (если не сказать “фирменная”) лаконичность Кафки.

“Приготовления к свадьбе в деревне” — неоконченная история об Эдуарде Рабанае, молодом человеке, работающем в конторе и в самом начале повествования отправившемся в деревню навестить свою невесту. Из двух написанных глав известно, что отправляться в деревню он не хочет, что он не уверен в своих

---

<sup>61</sup> Bruce I. Der Proceß in Yiddish, or The Importance of being Humorous // TTR : Traduction, Terminologie, Rédaction. — Vol. 7. — 1994. — № 2. — P. 37.

чувствах к невесте, да и в целом он предстаёт перед читателем утомившимся и встревоженным. В длинном описании, разворачивающемся незадолго до цитируемого выше отрывка, сказано: “Рабан почувствовал, что уже устал”<sup>62</sup>. Степень этой усталости можно отследить по словам самого Рабана: он слишком измучен, чтобы наслаждаться поездкой, чтобы пытаться в чём-то разобраться, ему тяжело даже добраться до поезда. Очевидно, что речь идёт не только о физическом истощении. Рабан устал влечить своё существование, хотя сам себе в этом не признаётся:

“Но твой труд вовсе не даёт тебе права ожидать, что все будут относиться к тебе с любовью; наоборот, ты чувствуешь себя одиноким, абсолютно чужим и вызываешь разве что зависть. Покуда говоришь это о ком-то, а не о себе, ещё ничего, терпимо, и даже можно об этом рассказывать, но как только осознаешь, что речь о тебе самом, мысль эта буквально пронзает тебя насквозь и ты весь кипишь от возмущения”<sup>63</sup>.

Несмотря на то, что Кафка раскрывает перед читателем внутренние страхи Рабана, пытается их как можно более детально представить, Рабан как герой не убедителен, он аморфен. Удивительно, но безымянный герой “Комментария”, буквально врывающийся из ниоткуда в повествование, оказывается более живым, более реальным, а его слова и поступки более эмоционально заряженными.

Эпизод с часами происходит практически в самом начале повествования. Ему предшествуют лишь интроспекция Рабана и описание происходящего на улице. Вопреки (или же, вероятно, именно благодаря) тщательно прописанным сценическим деталям и активному использованию обстоятельств и определений, описания Кафки статичны. Более того, представить себе эту и прочие сцены читателю крайне затруднительно: Кафка описывает своих персонажей так же, как учёный записывает ход и результаты очередного эксперимента в журнал. Они лишены всякой динамики. Они бестелесны:

---

<sup>62</sup> Там же. С. 545.

<sup>63</sup> Там же. С. 546.



“На тротуаре прямо перед ним с разной скоростью двигалось множество людей. Время от времени кто-нибудь из них отслаивался от общего потока и переходил на другую сторону улицы. Маленькая девочка держала на вытянутых руках сонную собачку. Двое мужчин беседовали. Один из них поднял ладони кверху и равномерно покачивал их, словно держа на весу что-то тяжёлое...”<sup>64</sup>

Хотя наблюдателем данной сцены является очевиднейшим образом Рабан, его присутствие как зрителя неощутимо, и описание остаётся безличным, в то время как сам Рабан меркнет. Подобная расфокусированность чувствуется и в отрывке с часами. Его начало напряжённо (“Рабан испугался”), однако эта напряжённость тут же ослабевает, стоит только Кафке пояснить причину испуга своего героя (“Может, уже поздно?”). Кафка сам отмечает это ослабление: если вначале Рабана “пронзил испуг” (*Schrecken*) при мысли об опоздании, то, узнав, что его часы встали, его охватывает досада (*Verdruß*). Ритм, в котором развивается действие этого рассказа, не драматичен, скорее, он противоположен драматическому, ибо он идёт от высшей точки напряжения вниз, не нагнетая обстановку, но разряжая её. Пожалуй, в этом и состоит главное отличие раннего творчества Кафки от более позднего. В своих первых рассказах Кафка пытается максимально кропотливо выстроить и обосновать созданную им литературную реальность, вместо того, чтобы представлять её как данность. В “Приготовлениях” он постоянно пытается соотнести свою реальность с действительной, как бы оправдывая её право на существование.

К 1922 году Кафка перестал пытаться как-либо мотивировать детали своего повествования или как-то логически их объяснить, и в “Комментарии” он просто вбрасывает читателя в поток своего нарратива, чья реальность представляется как некая аксиома. В связи с этим читатель вынужден принимать более активную роль в интерпретации текста. Если в “Приготовлениях” пояснялась буквально каждая ступень повествования (он быстро вытащил часы, потому что

---

<sup>64</sup> Там же. С. 544-545.

сюртук был расстёгнут; его сосед смеялся, так как до этого с кем-то разговаривал и пр.), то сейчас читателю приходится самому нащупывать авторскую реальность и пытаться её истолковать. В отличие от избыточных описаний Рабана, мы практически ничего не знаем о нарраторе “Комментария”, ни его имени, ни возраста, ни рода деятельности. В этой сжатости, лаконичности, обманчивой простоте содержания и описания и кроется секрет кафкианского стиля. Его ярко выраженная визуальная составляющая превращает читателя в зрителя.

Полицер называет стиль Кафки “гибридным”, подчёркивая его экзотическую (для прозы) драматичность<sup>65</sup>. Именно эта драматичность обуславливает столь сильный контраст между двумя приведёнными текстами: “Комментарий” пронизывает напряжённость, отсутствующая в “Приготовлениях”. Причём, следуя законам драмы, Кафка идеально выстраивает свою композицию: действие “Комментария” завязывается рано утром, в момент абсолютной тишины и спокойствия, и тут же начинает стремительно развиваться, приумножая общее чувство тревоги, и, дойдя до критической отметки, обрывается. Театральны и характеры, изображаемые Кафкой: краткий диалог нарратора и полицейского выглядит крайне неестественно и прерывается чересчур грандиозным жестом (*mit einem großen Schwunge*).

В “Комментарии” можно также попытаться найти другое подтверждение влияния театра на идише на язык Франца Кафки. В еврейском (да и не только) восточноевропейском фольклоре (на котором строится большая часть комедий на идише) воспевается общеизвестное свойство евреев отвечать вопросом на вопрос. Вообще источником этой практики принято считать талмудические споры (пилпулим, ок. III-V в. х.э.), в ходе которых достигается окончательная формулировка закона (ибо весь Талмуд (Устная Тора) есть собрание догматических, религиозно-этических и правовых тезисов иудаизма). В Талмуде ни один вопрос не может быть воспринят как простой; каждый из них содержит в себе тысячи логических предположений, допущений и трудностей,

---

<sup>65</sup> Politzer H. Op. cit. P. 2-3.

которые нужно разрешить, прежде чем ответить на сам вопрос. В идише даже сохранилась такая поговорка: “*Ин а шо кэн а нар мэр кáшес штэлн эйдер а хóхэм кэн энтфэрн ин а ганц йор*” (“Глупец может задать больше вопросов за один час, чем мудрец ответить за год”). Удивление полицейского и его странный ответ на просьбу нарратора указать тому дорогу можно трактовать именно в этом ключе. “Ты хочешь, чтобы я указал тебе дорогу?” (*Von mir willst Du den Weg erfahren?*) — переспрашивает он, вероятно, подразумевая, что ответить на этот вопрос прямо совершенно невозможно.

Полицер заостряет внимание на фамильярном отношении полицейского к нарратору, к которому он обращается при помощи местоимения *du* (вместо уважительного *Sie*). Однако, если, опять-таки, посмотреть на это сквозь призму идиша, то эта бесцеремонность тут же испарится: в идише форма “*ду*” используется повсеместно, а уважительная форма “*ир*” считается чересчур формальной и редко употребляется. Заключительная же реплика полицейского (“Лучше вернись, вернись”) вводит в ступор не только нарратора, но и зрителя. Куда ему вернуться? И что ему делать? В конце концов, он чужак в этом городе. Кафка не отвечает на эти вопросы, и читатель вынужден сам догадываться о том, что же всё это значит, уже после того, как занавес опустился. Подобный открытый финал типичен для драмы начала XX века, в том числе и для драмы на идише.

## 2.4 “Бог, человек и дьявол” Гордина и “Приговор” Кафки: сопоставительный анализ

“Много раз в это ночь я нёс на спине свою собственную тяжесть”<sup>66</sup>.

Франц Кафка о написании рассказа “Приговор”

Рассказ “Приговор” считается первым “зрелым” рассказом Кафки, ибо в нём впервые формируется абсолютно убедительный, самодостаточный вымышленный мир с чётко прописанными персонажами, вовлечёнными в конфликт. Как отмечают множество критиков (и они, безусловно, правы), сюжет и образы рассказа тесно связаны с личной жизнью автора; и всё же знакомство с Фелицией Бауэр и напряжённые отношения с отцом едва ли могут исчерпывающе объяснить те новые литературные ходы, которые открывает для себя Кафка в ночь с двадцать второго на двадцать третье сентября 1912 года.

Дневники писателя за 1910 — 1912 годы изобилуют небольшими зарисовками, которыми Кафка обычно оставался крайне недоволен; он отчаянно искал “свой” стиль (характерна запись в дневниках от девятнадцатого июля 1910 года: “Если подумаю, то должен сказать...”) <sup>67</sup>. Этот период точно совпадает по времени с зарождением живого интереса Кафки к театру на идише. Отголоски пьес Голдфадена, Гордина, Шарканского и других отчётливо слышатся в произведениях Кафки после 1912 года; особенно громко они звучат в “Приговоре”. Наиболее очевидные переключки темы, элементов сюжета и структуры и описательных приёмов “Приговора” — с драмой Гордина “Бог, человек и дьявол” (לוי טייבל און שטערן, טאג, גוט, мэнч ун тайвл) <sup>68</sup>.

Кафка был завсегдатаем кафе “Савой”, и так как “Немецко-еврейская компания из Лемберга” играла довольно скромный репертуар, можно предполо-

<sup>66</sup> Кафка Ф. Дневники. С. 235.

<sup>67</sup> Кафка Ф. Дневники. С. 18.

<sup>68</sup> В переводе на русский язык 1910 года пьеса получила название “Сатана и человек”.

жить, что Кафка видел каждую упомянутую им постановку несколько раз. В дневниках Кафка также упоминает, что некоторые пьесы, стихи, рассказы на идише ему читал Ицхок Леви. 26 октября 1911 года он записывает:

Четверг. Вчера Леви весь вечер читал Гордина “Бог, человек и дьявол”... Позавчера я был на постановке “Дикого человека” Гордина. Гордин потому лучше Латайнера, Шарканского, Фанмана и т. д., что у него больше деталей, больше порядка и больше последовательности в этом порядке...<sup>69</sup>

Яркие детали, выверенная логическая последовательность и внутренний порядок, — всё то, что восхищало Кафку в драмах Гордина, свойственно и более поздним работам самого Кафки, начиная с “Приговора”. Именно следование внутреннему порядку истории убеждает читателя в целесообразности действий героев.

Пьесы Гордина, очевидно, произвели на Кафку большое впечатление. В начале XX века Гордин пользовался фантастическим успехом, а пьеса “Бог, человек и дьявол” стала настоящим хитом, который ставили абсолютно везде, начиная с Бродвея и Малого театра, заканчивая маленькими выездными театрами. Как и большинство работ Гордина, пьесу “Бог, человек и дьявол” можно отнести к драматическому реализму. Тему для своей драмы Гордин позаимствовал у “Фауста” Гёте, превратив Фауста в богобоязненного еврея Гершеле Дубровнера, а Мефистофеля — в хитреца Мазика.

Пьеса открывается прологом на небесах: Бог и дьявол спорят об истинной природе человека. Дабы доказать свою правоту, Дьявол убеждает Бога позволить ему искутить одного из самых больших праведников — Гершеле Дубровнера. Бог соглашается. Занавес опускается под пение хора ангелочков. Дьявол в образе Уриэля Мазика приходит к Гершеле и рассказывает ему о настоящей свободе, которая заключена не в книгах, а в деньгах, и предлагает ему прибыльное дело. Поначалу Гершеле сопротивляется, но по настоянию своей семьи и друзей, наконец, принимает предложение Мазика. Осмелев, Мазик идёт ещё

---

<sup>69</sup> Кафка Ф. Дневники. С. 90.

дальше: он советует Гершеле развестись с женой, от которой у него нет детей (чтобы исполнить заповедь “плодитесь и размножайтесь”, муж имеет право дать жене *get*, то есть развод, при условии, что в течение десяти лет у них нет детей), и взять в жёны на её место молодую красавицу Фрейденю, свою дальнюю родственницу, которую Гершеле воспитал как родную дочь. Эта идея шокирует Гершеле, но Мазику удаётся его убедить и здесь. Гершеле разводится с женой и женится на Фрейденю. После свадьбы Гершеле всё больше и больше придаётся мирским удовольствиям и проявляет всё меньшее уважение к своему отцу, который живёт с ним под одной крышей. С течением времени Мазик переезжает к Гершеле, и их дела процветают. Чем богаче становится Гершеле, тем сильнее он становится одержим деньгами. Он начинает избегать всех, кроме Мазики. Через три года после свадьбы Гершеле выдворяет из дома своего отца, обдирает до нитки старого друга Хацкела и заставляет сына Хацкела работать за гроши на его фабрике. Его одержимость деньгами возрастает настолько, что он предпринимает попытку убить Мазику, своего партнёра, но это ему не удаётся, и он только ранит его. Вскоре после этого Гершеле становится свидетелем страшной аварии на фабрике, из-за которой сын Хацкела теряет руку. Забрызганный кровью, Гершеле слышит ужасающие крики боли, и его одолевает страх. В конце четвёртого акта Хацкел приходит к Гершеле и обвиняет его в смерти сына, истёкшего кровью. Гершеле, услышав об этом, произносит благословение: “Борэх даян эмес!” (Благословен Судья праведный). Хацкел удивляется этим словам и спрашивает, действительно ли Гершеле верит в Бога, действительно ли он думает, что сможет расквитаться с ним одним, Хацкелом, простым человеком, не говоря уже о Боге? Гершеле не в силах возразить Хацкелу. Тот же не отступает: он кричит, что никто иной, как Гершеле виноват в страданиях когда-то близких ему невинных людей, именно на его руках кровь его сына. Оставшись наедине со своим приговором, Гершеле вспоминает молитвы, которые когда-то произносил каждый день, и признаёт свою вину. Закутавшись в окровавленный талес сына Хацкела, он вешается. Когда его тело обнаруживают, Мазик признаёт, что даже сила денег кажется ограниченной, ибо хотя ей удалось искалечить и совратить Гершеле, чистая человеческая природа ей ока-

залась неподвластна. В подтверждение его слов слышится звук шофара<sup>70</sup>, символизирующий о присутствии Бога. Поёт хор ангелочков о восстановленной гармонии во вселенной. Таким образом, пьеса начинается в упорядоченной Вселенной, рассказывает о нарушении этого порядка на Земле и оканчивается его восстановлением (т.е. возвращением Гершеле к Господу).

Как и “Бог, человек и дьявол”, “Приговор” повествует о падении (в прямом и переносном смысле) хорошего человека, однако, в отличие от пьесы, “Приговор” не содержит дополнительного контекста и культурологического комментария.

“Приговор” повествует о Георге Бендемане, молодом коммерсанте, только недавно обручившемся и решившем написать об этой радостной вести своему другу детства в Петербург. С этим самым другом отношения Георга как будто разладились: они стали реже переписываться, и Георг всё меньше и меньше рассказывал о себе. Дела у друга на чужбине шли всё хуже, и Георг боялся испортить отношения ещё сильнее, сообщив другу о помолвке. И всё же, пойдя на это из-за уговоров своей невесты, Георг отправляется в комнату отца сообщить о своём решении. Отец же реагирует на слова Георга весьма странно: он словно не верит в существование этого друга из Петербурга и думает, что сын его обманывает. Георг старается усмирить отца, но ему это не удаётся, и отец распаляется ещё сильнее. Он обвиняет Георга не только во лжи, но и в предательстве, в грязных, похотливых намерениях, в желании смерти родному отцу, в преследовании только собственных интересов.

Отец признаётся в том, что знает этого друга из Петербурга, что они сами давно переписываются и что им обоим известна истинная сущность Георга. Гротескные обвинения отца, наконец, перерастают в смертный приговор, которому Георг оказывается не в силах противиться. Гонимый вон из дома, Георг бросается в реку.

Действие “Приговора” кажется чрезмерно утрированным, неестественным, “театральным”. Чтобы лучше понять технику написания этого рассказа, стоит

---

<sup>70</sup> Шофар — ритуальный музыкальный инструмент в иудаизме, сделанный из бараньего рога.

попытаться мысленно перенести его на сцену театра, но именно мысленно: ни “Приговор”, ни какое бы то ни было другое произведение Кафки, кроме “Сторожа склепа” (Der Gruftwächter), не подразумевалось как театральное представление; несмотря на то, что Кафка перенимает некоторые приёмы драматического нарратива, он остаётся в первую очередь прозаиком. Его единственная пьеса “Сторож склепа” свидетельствует о довольно скромных навыках в написании драмы.

Первый акт пьесы Гордина заканчивался довольно добродушной кутерьмой, предвосхищающей будущий хаос. Приход Мазика и его предложение сбивает с толку Гершеле и его отца, реб<sup>71</sup> Лейзера Бадхана; последний ненароком перебирает вина и сильно пьянеет. Выказывая огромное уважение к отцу, Гершеле молит его не осквернять своё имя и возраст и лечь в постель, однако тот его не слушает. Гершеле становится ужасно стыдно за своего отца, и тогда он решает действовать вопреки его воле: он подхватывает его под руку и ведёт в спальню<sup>72</sup>.

Гершеле: Папа, прошу тебя, пожалуйста, иди к себе.

Лейзер: Нет! Нет! (поёт) Идёт еврей глотнуть скорей...

Гершеле: Не сердчай, папа, я не хочу показаться непочтительным, Боже упаси! Напротив, я боюсь, как бы ты, не дай Бог, не навлѣк на себя позора. (берѣт его за руки и тянет)

Лейзер: (дѣргает ногами и кричит) Нет! Нет! Оставь меня! Идёт еврей глотнуть скорей...

Эта сцена цитируется в “Приговоре”. С самого начала рассказа отец Георга ведѣт себя довольно странно. Вместо того, чтобы как-то прокомментировать решение Георга сообщить о своей помолвке другу в Петербург, он подвергает сомнению само существование этого друга и просит сына сказать ему правду, есть ли у него взаправду этот друг. Георг, как и Гершеле, смущается поведением отца. Он дважды пытается его вразумить, точно так же, как Гершеле дважды

---

<sup>71</sup> Реб — уважительное обращение к взрослому мужчине.

<sup>72</sup> Gordin Y. Yaakov Gordin's dramen. Ershter band. Got, Mench un toyvel, Elisha ben Abuya, Der meturef, Safo, Af di berg. — New York: Praht-Oysgabe, Ferlag fun dem Soyꝛkel fun Yaakov Gordin's fraynt, 1911. — Z. 28-29 // Здесь и далее перевод мой.



просит своего отца отправиться спать. Как и Гершеле, Георг приподнимает отца и отводит его к кровати. Если реб Лейзер брыкается, кричит “Нет! Нет!” и что-то поёт, то отец Георга играет с цепочкой его часов: “Он не мог сразу уложить отца в постель, так крепко тот уцепился за его цепочку”<sup>73</sup>. Структура этих двух сцен и их функция оказываются максимально похожими: сын старается избежать неловкой ситуации, буквально унося своего отца на руках в кровать, в то время как тот дурачится и старается всячески ему помешать.

Ещё один яркий эпизод разворачивается во втором акте пьесы: реб Лейзер вскакивает на стул и со свойственной ему манерой начинает балагурить. Он запугивает свою племянницу тем, что свадьба обозначает конец беззаботной молодости, и предостерегает её о чужаках, мечтающих увести её из семьи. Фрейденю, его племяннице, нравится эта забава: она корчит грустную гримасу и делает вид, что плачет; вскоре, однако, она начинает всхлипывать по-настоящему. То, что начиналось как шутка, начинает восприниматься всерьёз.

То же можно увидеть и в “Приговоре”: отец Георга встаёт на кровати в полный рост, отшвыривает одеяло, задирает рубаху и обрушивается с гневной тирадой на сына. Его слова помпезны и пафосны, а движения настолько театральны, что Георг называет отца “комедиантом”<sup>74</sup>. Главное различие же этих двух сцен состоит в том, что в “Боге, человеке и дьяволе” это страшное действие прерывает жена Гершеле, вошедшая в комнату. Из её уст доносится голос разума: “О, дорогой свёкор, чего это Вы придумали? — (Старик пугается и усаживается в угол.) — Посмотри-ка, старик шутит, а она ревёт. — (Она утирает племяннице слёзы.) — Дурочка!”<sup>75</sup> В “Приговоре” же нет никакого второстепенного персонажа, способного разрушить это заклинание. Георг не в состоянии дать отпор своему отцу, его сковывает ужас. Здесь важно понимать, что нарратив Кафки представляет собой абсолютно самостоятельный мир, в котором действуют свои законы, не подчиняющиеся здравому смыслу, а потому интерпре-

---

<sup>73</sup> Кафка Ф. Америка: Роман. Новеллы и притчи. С. 330.

<sup>74</sup> Кафка Ф. Америка: Роман. Новеллы и притчи. С. 332.

<sup>75</sup> Gordin Y. Yaakov Gordin's dramen. Z. 32.

тировать эту ситуацию со стороны “реальной” перспективы совершенно неверно.

На первый взгляд может показаться, что сложный, закрученный сюжет “Бога, человека и дьявола” далёк от незамысловатого сюжета “Приговора”; это, однако, не совсем так. И пьеса Гордина, и рассказ Кафки достигают высшей точки напряжения — кульминации — во время обвинения и вынесения смертного приговора, за которым следует сцена самоубийства главного героя; в обоих произведениях в центре внимания оказываются отношения сына и отца; и там и там исполнение смертного приговора обозначает возвращение к прежнему порядку, возвращение к утраченному “я”.

Особенно схожи сцены обвинения: Гершеле обвиняют в том, что он забыл своего отца, Георга — в том, что он хочет избавиться от своего. И Гершеле, и Георгу вменяют в вину то, что они только прячутся за ширмой своей работы. Гершеле упрекают за то, что он предал свою жену, Георга — за то, что он осквернил память своей матери. Обоих осуждают за то, что они предали друга: если в “Боге, человеке и дьяволе” предательство друга со стороны Гершеле очевидно (он доводит Хацкела до банкротства), то со стороны Георга всё не так просто; Полицер утверждает, что предательство Георга состоит в желании покончить с холостой жизнью, которую он разделял со своим другом<sup>76</sup>.

Если некоторые эпизоды в произведениях Гордина и Кафки практически идентичны, то другие схожи, скорее, по своему характеру. Так, например, смерть матери Георга и развод Гершеле с женой играют фактически одну и ту же роль в повествовании, ибо в результате обоих происшествий у героя появляется, наконец, возможность жениться на желанной женщине; это обстоятельство, однако, разобщает героя с отцом и другом. Ещё кое-что связывает эти фрагменты: пятидесятилетний Гершеле уводит невесту сына своего друга Хацкела, девушку намного его младше; отец Георга же обещает “отшить” Фриду: “Возьми под руку свою невесту и попробуй попасться мне на глаза! Я её так от

---

<sup>76</sup> Politzer H. Op. cit. P. 58.

тебя отошью, что не обрадуешься!”<sup>77</sup> (“Häng dich nur in deine Braut ein und komm mir entgegen! Ich fege sie dir von der Seite weg, du weißt nicht wie!”)<sup>78</sup>

Ещё одна важная идея, центральная для вынесения смертельного приговора — союз невинного человека с дьяволом — фигурирует в обоих произведениях. Отец Георга перед произнесением своего страшного последнего слова говорит ему: “В сущности, ты был невинным младенцем, но ещё вернее то, что ты сущий дьявол!”<sup>79</sup> (“Ein unschuldiges Kind warst du ja eigentlich, aber noch eigentlicher warst du ein teuflischer Mensch”)

В “Боге, человеке и дьяволе” сойфер (переписчик свитков Торы) буквально заключает сделку с дьяволом. Нелестное мнение отца Георга о своём сыне перекликается со словами Мазика о людях вообще: люди, по его мнению, “слишком глубоко увязли в грязи и смраде”: “Снаружи они себя всячески улучшили и украсили, но изнутри они все гнилые и уродливые”<sup>80</sup>. Отец Георга, очевидно, разделяет эту точку зрения.

Интересно ещё одно обстоятельство: в “Боге, человеке и дьяволе” Хацкел пристыжает Гершеле, напоминая ему о прежнем старом друге, человеке, уже очень далёком для нового мазиковского героя. Гершеле, вспомнивший слова давно позабытых молитв и мелодии затерянной скрипки, признаёт свою вину и вешается.

Обвинение, выдвинутое Гершеле, справедливо, чего нельзя сказать об обвинении Георга. Если Гершеле виновен как с моральной, так и с реальной точки зрения (ведь это он фактически убил сына Хацкела), то Георга судят за вполне естественное желание жить обычной буржуазной жизнью.

Довольно интересно, что первичная функция отца в обоих произведениях схожа: и реб Лейзер, и отец Георга писались как бы для “комического контраста,” для создания комической ситуации. В “Боге, человеке и дьяволе” отцу

---

<sup>77</sup> Кафка Ф. Америка: Роман. Новеллы и притчи. С. 333.

<sup>78</sup> Все цитаты на немецком языке приводятся по изданию Kafka F. Das Urteil [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.gutenberg.org/files/21593/21593-h/21593-h.htm>. — (Дата обращения: 10.05.2021).

<sup>79</sup> Кафка Ф. Америка: Роман. Новеллы и притчи. С. 334.

<sup>80</sup>Gordin Y. Yaakov Gordin's dramen. Z. 7.

главного героя, реб Лейзеру, около семидесяти лет. Его профессия настолько неотделима от его личности, что его так и называют: реб Лейзер Бадхан<sup>81</sup>. Его излюбленное занятие — нашёптывать глупые секреты и шутки людям прямо в ухо. Он любит вино и когда выпьет, выдумывает новые забавы. На протяжении всей пьесы он что-то рифмует, поёт нелепые песенки и рассказывает анекдоты, часто — совсем не к месту. Эта его черта ставит в тупик как прочих персонажей, так и зрителей: он из ума выжил? Или просто шутит? Нельзя знать наверняка. И всё же создаётся твёрдое ощущение, что реб Лейзер осознанно надевает эту маску балагура, как бы прикрываясь ею, чтобы говорить сыну неприглядную правду, не страшась его. К похожей уловке прибегает и отец Георга. В “Приговоре” крайне тяжело понять, в какой мере он серьёзен, в какой играет с сыном какую-то дьявольскую, злую шутку, и, наконец, в какой мере его образ искажается из-за восприятия Георга.

В самом начале второго акта реб Лейзер признаётся, что боится сына:

(Шёпотом) У меня не как у людей. (Громче) У людей сыновья проявляют уважение к отцу, а я боюсь Гершеню... Ужасно боюсь. Я храбрюсь, будто настоящий герой, но перед ним я робею. Из рта у меня вылетают рифмы, но чувствую я себя совсем не радостно...<sup>82</sup>

Подобно реб Лейзеру Бадхану, отец Георга пытается казаться “богатырём” в глазах сына, хотя становится очевидно, что его пугают успехи Георга на службе и перспектива остаться одному после свадьбы сына. Реб Лейзер также признаёт, что чувствует себя некомфортно в присутствии Гершеле:

Я маленький человек, и он придавливает меня своей учёностью, своей набожностью, своей праведностью. Когда он здесь, Лейзер Бадхан становится на два вершка ниже... А сейчас, когда он разбогател, когда он окидывает меня своим холодным, задумчивым взглядом, меня что-то щекочет за ухом<sup>83</sup>.

---

<sup>81</sup> Бадхан — шут-импровизатор, рифмоплёт, развлекающий гостей на еврейской свадьбе.

<sup>82</sup> Gordin Y. Yaakov Gordin's dramen. Z. 30-31.

<sup>83</sup> Gordin Y. Yaakov Gordin's dramen. Z. 31.

Отец Георга тоже чувствует давление со стороны сына. Он говорит, играя значениями слова *unterkriegen* (побеждать, укрощать, сломать): “Теперь ты решил, что подмял отца под себя, да так, что можешь сесть на него верхом, а он и не пикнет...”<sup>84</sup>

Больше всего реб Лейзер боится, что Гершеле выставит его из дома. Опасения реб Лейзера оправдываются: в конце пьесы он оказывается на улице. Отец Георга боится того же, и не безосновательно: Георг признаётся, что “с молчаливого согласия [он и его невеста] предполагали оставить его [отца Георга] на старой квартире”<sup>85</sup>. Именно этим внутренним страхом, пожалуй, можно было бы объяснить безрассудную ярость, с которой он напал на Георга.

Связь между отцом и другом, оказавшаяся такой шокирующей неожиданностью для Георга, перекликается с историей реб Лейзера и Хацкела. На протяжении всей пьесы их отношения развиваются и становится понятно, что реб Лейзер чувствует себя значительно комфортнее в обществе друга своего сына, Хацкела, нежели родного сына. Та же ситуация складывается и в “Приговоре”. Отец Георга в гневе бросает сыну: “Такой сын, как он, был бы мне по сердцу”<sup>86</sup>.

Приговор, вынесенный в рассказе Кафки, напоминает разглашение какой-то страшной тайны, которая, в отличие от секретов реб Лейзера, никого не развеселила. Реб Лейзер отступает от своей роли бадхана только один раз, когда возвещает о смерти сына Хацкела: “Впервые за всю мою жизнь я открою секрет, который никого не рассмешит”<sup>87</sup>. Отец Георга, разворачивая перед сыном всю его гнилую (по мнению отца) натуру, раскрывает Георгу страшную тайну. И реб Лейзер, и отец Георга думают, что знают о своих детях всё. Так, когда Гершеле говорит отцу о своём решении жениться во второй раз, реб Лейзер ему

---

<sup>84</sup> Кафка Ф. Америка: Роман. Новеллы и притчи. С. 331.

<sup>85</sup> Кафка Ф. Америка: Роман. Новеллы и притчи. С. 330.

<sup>86</sup> Кафка Ф. Америка: Роман. Новеллы и притчи. С. 331.

<sup>87</sup> Gordin Y. Yaakov Gordin's dramen. Z. 79.

отвечает: “Глаз бадхана давно уже это видел”<sup>88</sup>. Отец Георга же порыве ярости восклицает: “... к счастью, отец сына видит насквозь, этому учить не надо”<sup>89</sup>.

Примечательно, что для составления образа центрального персонажа Гордин и Кафка прибегают к одному приёму: и Гершеле, и Георг являют собой как бы две несовместные личности. В первом акте “Бога, человека и дьявола” главный герой пьесы — Гершеле-сойфер, в четвёртом — Гершеле-фабрикант; в начале “Приговора” мы встречаем Георга-коммерсанта, который затем сменяется на замкнутого, подавленного Георга (коим он был, очевидно, и до смерти матери). Бездетный, богобоязненный Гершеле-сойфер похож на замкнутого Георга в той же степени, в какой состоятельный Гершеле-фабрикант — на успешного Георга-коммерсанта.

Интересно, что образ Георга-коммерсанта вырисовывается более ясно благодаря другой фигуре: друга из Петербурга. Это выделял и сам Кафка. Он писал: “Друг — это связь между отцом и сыном, он — их самая большая общность”<sup>90</sup>. Друг Георга, недовольный, по словам самого Георга, положением своих дел на родине, “сбежал в Россию”<sup>91</sup>, где открыл торговое дело, успешное поначалу, но приносящее всё меньший доход с течением времени. Так, образ преуспевающего коммерсанта Георга выстраивается как бы в форме противопоставления этому другу. Однако роль друга в рассказе не ограничивается дополнением образа главного героя; у друга из Петербурга есть своего рода “двойник” в пьесе Гордина — Хацкел. История дружбы Георга со своим другом из Петербурга и Гершеле с Хацкелом во многом схожи. Гершеле и Хацкел, как и Георг со своим другом, вместе росли. В юные годы их жизненные пути разошлись: Гершеле стал учёным человеком и сойфером, тогда как Хацкел стал разнорабочим (здесь важно сделать одно замечание: согласно еврейской традиции, успех заключается не в богатстве, а в знании Писания, и чем более знающим был человек, тем более он был уважаем; так, Гершеле с самого начала преуспел,

---

<sup>88</sup> Gordin Y. Yaakov Gordin's dramen. Z. 45.

<sup>89</sup> Кафка Ф. Америка: Роман. Новеллы и притчи. С. 331.

<sup>90</sup> Кафка Ф. Дневники. С. 238.

<sup>91</sup> Кафка Ф. Америка: Роман. Новеллы и притчи. С. 323.

в то время как Хацкел потерпел поражение). Затем Гершеле разбогател и женился; Хацкел же лишился работы, стал нищенствовать и в конце концов потерял единственного сына. Ту же динамику можно наблюдать и в “Приговоре”: Георг остался на родине, его дело процветает, тогда как его друг бедствует в чужой стране. Наконец, Георг решает жениться, и его друг, кажется, “обрёк себя на холостяцкую жизнь”<sup>92</sup>. Контраст между главным героем и его другом в обоих произведениях практически идентичен. И там, и там герой преуспевает там, где друг терпит крах. И всё же становится очевидно, что успех героя иллюзорен, он рассеивается по мере развития сюжета: Гершеле соблазняют материальные блага, а Георг оказывается не в состоянии противостоять отцу.

В обоих произведениях отношение героя к другу состоит из смеси жалости и лёгкого презрения. Так, Гершеле говорит Хацкелу, что тот сам виноват в своих горестях: “Я взял-таки на себя труд учиться понимать жизнь, а он остался всё тем же простым Хацкелом Драhme”<sup>93</sup>. В словах Георга в адрес друга также можно заметить нотки тщеславия: он называет его “большим ребёнком”<sup>94</sup> и человеком, “явно зашедшим в тупик”, которому “нельзя помочь”<sup>95</sup>. Размышляя о своём друге, и Гершеле, и Георг впадают в какую-то полудрёму: Гершеле “сидит, задумавшись”<sup>96</sup>, а Георг “с нарочитой медлительностью”<sup>97</sup> вкладывает письмо в конверт. Очевидно, что Гершеле и Хацкелу становится крайне трудно найти общий язык: “Я простой человек, и когда ты, реб Гершеле, был бедняком, я тебя ещё понимал; но сейчас? Я никак не начну понимать. Дружбы не стало”<sup>98</sup>. Именно этого разногласия боится Георг: “... уговоры его только озло-

---

<sup>92</sup> Там же. С. 323.

<sup>93</sup> Gordin Y. Yaakov Gordin's dramen. Z. 60.

<sup>94</sup> Кафка Ф. Америка: Роман. Новеллы и притчи. С. 324.

<sup>95</sup> Там же. С. 323.

<sup>96</sup> Gordin Y. Yaakov Gordin's dramen. Z. 60.

<sup>97</sup> Кафка Ф. Америка: Роман. Новеллы и притчи. С. 323.

<sup>98</sup> Gordin Y. Yaakov Gordin's dramen. Z. 59-60.

бят, и он ещё дальше отойдёт от прежних друзей”<sup>99</sup>. Страшное предположение, высказанное в “Приговоре”, становится явью в “Боге, человеке и дьяволе”.

В своей биографии Кафки Макс Брод пишет: “То, что русский друг в “Приговоре” похож на актёра Леви, очевидно”<sup>100</sup>. Сохранился черновик письма Кафки, которое тот писал в ответ на письмо Леви:

Дорогой Леви, то, что Вы обо мне вспомнили, порадовало меня больше, чем можно было бы предположить из того факта, что я так долго не отвечал. Я живу в смятении и в работе, которые не приносят никакой пользы ни мне, ни другим. Впрочем, есть новость: я обручился и полагаю, что тем самым сделал нечто хорошее и нужное, даже при том, что в мире полном сомнений нет уверенности ни в чём.

Очень печально, что Вы по-прежнему страдаете и не можете найти выход. Странно, что Вы до сих пор находитесь в Венгрии, но это должно быть вследствие скверных причин. Я думаю, что, гуляя, вечерами по Праге, мы ожидали лучшего...<sup>101</sup>

Георг в “Приговоре” говорит о своём друге в очень похожей тональности: его размышления хотя и полны беспокойства, не лишены и доли самолюбования.

Наряду с образами персонажей, пьесу Гордина и рассказ Кафки объединяют также схожие темы. Так, в центре повествования обоих произведений стоит *дело* (*Geschäft* по-немецки, *טעזשאַפֿט*, *гешефт* на идише). И в пьесе, и в рассказе о деле говорят как в прямом, так и в переносном смысле. Отец Георга говорит о каких-то “нехороших делах”<sup>102</sup>, которые, как он подозревает, Георг проворачивает за его спиной. Гершеле, в свою очередь, под влиянием Мазика также вмешивается в грязные дела, забывая о делах богоугодных. В последнем акте, когда Гершеле в полной мере осознаёт глубину своего падения, слово “дело” используется в новом, религиозном значении:

---

<sup>99</sup> Кафка Ф. Америка: Роман. Новеллы и притчи. С. 324.

<sup>100</sup> Брод М. Франц Кафка. Биография. С. 161.

<sup>101</sup> Там же. С. 162.

<sup>102</sup> Кафка Ф. Америка: Роман. Новеллы и притчи. С. 329.



*gesheft* всякого живущего человека воспринимается как уговор с Богом, в конце которого каждого поджидает плата по счёту. Здесь уместно вспомнить популярную еврейскую присказку, упоминаемую Кафкой в своих дневниках<sup>103</sup>: !וּאָס איז די בעסטע סחורה? תורה איז די בעסטע סחורה (вос из ди бэстэ схойрэ? тойрэ из ди бэстэ схойрэ! Какой самый лучший товар? Тора [т.е. изучение Торы] самый лучший товар!). В “Приговоре”, рассказе объёмом в одиннадцать страниц, слово *Geschäft* встречается семнадцать раз. Буквально оно отсылает к финансовым делам Георга; фигурально оно включает в себя “сердечные” дела Георга, его решение жениться.

Довольно любопытно, что мотив дела связан с утоплением как в “Боге, человеке и дьяволе”, так и в “Приговоре”. Хацкел, подтрунивая над реб Лейзером, расспрашивает о его несуществующем предприятии: “Ну, как поживаете, реб Лейзер? Как продвигаются Ваши дела? Ваши корабли не потонули в океане? Ваши каменные стены не рухнули? Ваши подряды не разладились?” Реб Лейзер отвечает ему серьёзно: “Боже упаси, реб Хацкел, у меня ничего не потонуло, ничего не сломалось”<sup>104</sup>. Хацкел не отступает: “Ну, где же наш реб Гершеле Дубровнер? Наш бравый святоша, наш большой мудрец, наш шёлковый еврей?” Примечательно, что первое упоминание Гершеле в пьесе следует прямо за перечислением всевозможных катастроф, как бы предвосхищая смерть героя и трагичное завершение пьесы. Хотя Гершеле, в отличие от Георга, не топится, вода всё же играет значительную роль в “Боге, человеке и дьяволе”. В самом начале пьесы герой ассоциируется с водой:

Лейзер: Знаете, прежде чем написать имя Господа, он идёт в микву<sup>105</sup>, не про вас будь сказано.

Песеню: Тестюшка, можете просто говорить, что он окунается в воду.

---

<sup>103</sup> Кафка Ф. Дневники. С. 141.

<sup>104</sup> Gordin Y. Yaakov Gordin's dramen. Z. 16.

<sup>105</sup> Миква — небольшой резервуар воды, в котором производится омовение с целью очищения от ритуальной нечистоты.

Лейзер: Не хочешь “в микву”, можно просто “в воду”, но выходит он оттуда мокрым...”<sup>106</sup>

Упоминание миквы встречается вновь уже в более мрачном контексте в четвёртом акте, во время обвинения Хацкела: “Когда-то, перед тем, как написать имя Господа, ты совершал омовение в микве; теперь же ты совершаешь омовение нашей кровью”<sup>107</sup>. В “Приговоре” вода встречается в самом первом абзаце: Георг, завершив письмо своему другу, смотрит в окно на реку, в которой позже и утонет. В глазах отца Георга, вынесшему страшный приговор, “казнь водой” — единственный способ для его сына искупить свои грехи; таким образом, смерть в “Приговоре” также ассоциируется с ритуальным очищением водой.

Ещё одна любопытная деталь в “Приговоре” открывается совершенно иначе, если взглянуть на неё с точки зрения еврейского культурологического контекста: карманы на рубашке отца Георга. Стремясь показать свою мощь, отец Георга восклицает: “... вся твоя клиентура у меня в кармане!”, на что Георг реагирует в некотором замешательстве: “Ишь ты, он в нижней рубашке, а у него карманы”<sup>108</sup>. Эти строки невозможно интерпретировать, не зная еврейской пословицы: *תכריכים מאכט מען אן קעשענעס* (*тахрихим махт мен он кешенес*) — саваны делают без карманов (что-то вроде русского “в могилу не унесёшь”). Незадолго до этих строк Георг желает отцу упасть с кровати и расшибиться: он уже представляет своего отца в саване. Карманы на рубашке отца поражают Георга. Его отец в рубашке с карманами наглядно демонстрирует, что уж своё-то он удержать сможет. Страх Георга перед отцом возрастает до абсолюта.

Кроме того, “Бог, человек и дьявол” и “Приговор” разделяют также некоторые технические приёмы. В обоих произведениях художественное оформление и освещение играют ключевую роль в повествовании. Они символичны и зачастую отражают душевное состояние героя или, наоборот, контрастируют с ним. В “Боге, человеке и дьяволе” пышная обстановка третьего-четвёртого актов подчёркивает всё большую духовную опустошённость Гершеле. Завершающая

<sup>106</sup>Gordin Y. Yaakov Gordin's dramen. Z. 16.

<sup>107</sup> Ibidem, Z. 80.

<sup>108</sup> Кафка Ф. Америка: Роман. Новеллы и притчи. С. 333.

сцена разворачивается в тёмной маленькой каморке — старой комнате Гершеле, отражающей гнетущую беспросветность его отчаяния. Комната Георга в “Приговоре” выходит на улицу, она залита солнцем, тем самым как бы выделяя успехи Георга на службе. Комната отца Георга выходит во двор, вид из окна загораживает высокая стена, она очень мрачная; она абсолютно противоположна комнате Георга. Свитки Торы, молитвенники, скрипка — атрибуты каморки Гершеле-сойфера — необходимые символические атрибуты, которые как бы сами рассказывают историю; такими же атрибутами являются старая газета, недоеденный завтрак и реликвии, напоминающие о матери героя, в комнате отца Георга. Некоторые предметы, однако, используются для подчёркивания кульминационного момента. Так, в разгаре своей тирады, отец Георга бросает в сына старую газету: “Ты думаешь, меня что-нибудь ещё занимает, ты думаешь, я газеты читаю? На! — и он швырнул в Георга газетой, которая случайно попала в постель. Давнишняя газета с совсем неизвестным Георгу названием”<sup>109</sup>. Внезапное появление газеты буквально из ниоткуда очень театрально вообще и напоминает один из заключительных эпизодов “Бога, человека и дьявола” в частности. Хацкел, выдвигая своё обвинение, венчает его похожим жестом: он достаёт из-за пазухи окровавленный талес<sup>110</sup> своего сына и отдаёт его Гершеле, крича: “Это один из твоих талесов, весь пропитанный кровью моего ребёнка и слезами его сироток. Мой покойный сын завещал тебе талес, запиши его на мой счёт!”<sup>111</sup> В обоих произведениях эти действия предвосхищают самоубийства героя. Достаточно понятно, почему вид окровавленного талеса повергнул Гершеле в шок; значительно менее очевиден искренний ужас Георга, вызванный старой газетой. Однако в любом случае оба действия являются крайне театрализованными и достигают необходимого эффекта: зрителей (читателей) застигают врасплох, подготавливая к высшей точке напряжения — приговору.

Кафка придаёт особенно важное значение именам своих персонажей. В дневниковых записях за 11 февраля 1913 года он подробно об этом пишет:

---

<sup>109</sup> Там же. С. 333.

<sup>110</sup> Талес — прямоугольное покрывало, которым накрываются евреи во время молитвы.

<sup>111</sup> Gordin Y. Yaakov Gordin's dramen. Z. 80.

Имя “Георг” имеет столько же букв, сколько “Франц”. В фамилии “Бендеман” окончание “ман” — всего лишь усиление “Бенде”... “Бенде” имеет столько же букв, сколько “Кафка”, и буква “е” расположена на тех же местах, что и “а” в “Кафка”.

“Фрида” имеет столько же букв, сколько “Фелиция”<sup>112</sup>. И ту же начальную букву. Бранденфельд начинается с той же буквы, что и Бауэр...<sup>113</sup>

Кафка не пишет о ещё одном совпадении: Фрейденю, имя одной из героинь пьесы Гордина, — ласковое прозвище от имени “Фрида”, которое Кафка использует в своём рассказе.

“Говорящие” имена играли огромную роль в драме на идише (зачастую, довольно ироничную). Например, имя, данное дьяволу в человеческом обличье, — Уриель Мазик, где “Уриель” значит буквально “Бог — мой свет”, а “Мазик” — “дьявол, бес”, а также “проказник, шалун”. Даже в действии пьесы имена играют важную роль: реб Лейзер на протяжении целой сцены составляет анаграммы из имён других персонажей и раскрывает их характер, основываясь на смысле получившихся слов. Подобная практика берёт начало в хасидской кабалистической традиции, которая, очевидно, интересовала и Кафку.

Помимо схожих образов персонажей, мотивов и технических приёмов, связывающих “Приговор” с конкретной пьесой Гордина, в рассказе Кафки можно заметить параллели со структурой еврейской драмы на идише в целом. Композиция “Приговора” вторит композиции классической еврейской (и не только) драмы: в нём есть экспозиция (размышления Георга за письменным столом), завязка (сообщение отцу о своём решении), развитие действия (столкновение с отцом), кульминация (вынесение приговора) и развязка (смерть Георга). “Приговор” совершенно чётко делится как бы на три акта, различающиеся по декорациям, тону, темпу и способу повествования.

Действие первого акта разворачивается медленно и плавно, это монолог Георга; в нём используется сразу несколько способов наррации: повествование

---

<sup>112</sup> В немецком это действительно так: Friede имеет столько же букв, сколько Felice.

<sup>113</sup> Кафка Ф. Дневники. С. 239.

от третьего лица, не прямое цитирование, прямая речь и то, что Н. В. Пестова называет “несобственно-прямая речь”<sup>114</sup>. Первый акт играет роль экспозиции: в нём представляются персонажи, характер их взаимоотношений, рассказывается предыстория. Экспозиция, медленная, но не статичная, разворачивается постепенно, подогревая интерес читателя. Она завершается решением Георга написать другу в России о своей помолвке — предложением для ссоры сына с отцом. Первый параграф экспозиции напоминает сценические ремарки: называются место и время действия, декорации и персонажи. “Приговор” начинается так: “Было чудесное утро. Георг Бендеман, молодой коммерсант, сидел у себя в кабинете и на первом этаже невысокого домика на берегу реки, вдоль которой тянулся целый ряд домиков того же типа, отличающихся один от другого, пожалуй, только краской и высотой”<sup>115</sup>. Бедность обстановки очень напоминает сцену еврейского театра, где, вспоминая слова Леви, “всей мебели... стол, пара табуреток — и довольно”. В комнате Георга нет, кажется, ничего, кроме письменного стола, стула и окна, выходящего на реку, мост и противоположный берег. В комнате отца есть только стол, стул, кровать, ящик и окно с видом на высокую стену. Центральное действие рассказа разворачивается в едином, совсем небольшом замкнутом пространстве, которое трансформируется в две комнаты: Георга и его отца. Как и в драме, подчеркнуть эту трансформацию помогает смена освещения и декораций.

В отличие от первого акта, второй полностью состоит из диалога. Совершенно огромную роль здесь играет невербальная коммуникация персонажей: “Георг... постарался заглянуть отцу в глаза”<sup>116</sup>; “Отец... в подтверждение своих слов потряс указательным пальцем...”<sup>117</sup> “Георг скривил рот, точно не веря отцу. Отец же только кивал головой в тот угол, где стоял Георг, подтверждая

---

<sup>114</sup> Пестова, Н. В. Функции несобственно-прямой речи в реализации концепта “Смещение” Ф. Кафки // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2010. № 46 (2) С. 4-8.

<sup>115</sup> Кафка Ф. Америка: Роман. Новеллы и притчи. С. 323.

<sup>116</sup> Там же. С. 328.

<sup>117</sup> Там же.. С. 332.

этим, что не шутит”<sup>118</sup>. Более того, практически всё описание персонажей сводится к передаче их мимики и жестов, что делает изображение похожим на сценическую постановку: “Отец взял со стола посуду и поставил её на ящик”; “Георг вытащил было письмо из кармана, но тотчас же опустил его обратно”<sup>119</sup>. Многие действия персонажей “Приговора” кажутся более естественными, если представить их на сцене театра.

Интересно, что, за исключением некоторых замечаний, сделанных Георгом (и, соответственно, данных из его перспективы), фигура отца оказывается практически неопианной; некоторые детали его одежды (тяжёлый халат, ночная рубашка с карманами) и внешности (седая всклокоченная голова) упоминаются только тогда, когда это становится необходимо для сюжета. Этот приём Кафка также заимствует из драмы: в последней описании внешности персонажа даётся крайне сжато, либо в ремарках, либо в списке действующих лиц. Похожим образом Кафка радикально ограничивает описание персонажей, приоткрывая занавес тогда, когда посчитает нужным. В дневниковых записях от 26 октября 1911 года Кафка пишет о пьесе Гордина “Дикарь”:

Скромное впечатление от театральной программки. Узнаёшь не только имена, а и ещё кое-что, но лишь столько, сколько должно стать известно публике — и самой доброжелательной, и самой прохладной — об отданной на её суд семье. Шмул Ляйблих — “богатый торговец”, но ведь не сказано, что он стар и болезнен, нелепый бабник, плохой отец и неблагочестивый вдовец, который женится в день поминовения жены. И всё-таки эти обозначения были бы вернее, чем указанные в театральной программке, ибо в конце пьесы он уже не богат, потому что Зельда ограбила его, да и не торговец, потому что забросил своё дело. Симон в программе значится “студентом”, то есть чем-то неопределённым... Владимир Воробейчик всего лишь “возлюбленный Зельды”, а не разрушитель семьи, не пьяница, игрок, кутила, бездельник, паразит. Определение “возлюбленный Зельды” говорит, правда, о

---

<sup>118</sup> Там же. С. 333.

<sup>119</sup> Там же. С. 328.

многим, но, учитывая его поведение, это самое малое, что можно о нём сказать”<sup>120</sup>.

Кафка указывает на несоответствие между описанием персонажей, довольно искусственным и апеллирующим только к их социальному статусу, и их поступками, раскрывающими их подлинные лица. И всё же, не взирая на критику, Кафка, очевидно, прибегает к этому приёму сам: о Георге Бендемани известно лишь то, что он “молодой коммерсант”, и какой бы ничтожно малой эта информация не казалась читателю, это единственное, что о нём говорится. Что гораздо важнее, так это то, что он друг, жених, сын и, в конце рассказа, самоубийца. О его инфантильности, эгоцентричности и невнимательности к стареющему отцу не говорится напрямую. Его невеста описывается как “девушка из состоятельной семьи”<sup>121</sup>. У друга, который играет столь важную роль в повествовании, нет даже имени. Не называется и имя отца, можно только предположить, что его фамилия тоже Бендеман. Кафка, безусловно, хотел, чтобы читатель сам судил о героях рассказа, основываясь на их словах и действиях. Более того, опуская ненужные (с точки зрения Кафки) детали в описании персонажей, он в то же время усложняет образ своих героев, позволяя читателю видеть в фигуре отца и судью, и бога, и дьявола.

Между первым и вторым актом нет паузы; действие всего рассказа развивается чрезвычайно быстро. Переход Георга из одной комнаты в другую ознаменован лишь сменой освещения и декораций. Так как “Приговор” — рассказ, Кафка делает переход из одной локации в другую более плавным, нежели те, что бывают в драме. На сцене еврейского театра показать буквальный переход героя в другую комнату было бы невозможно: занавес бы опустился при его выходе из комнаты и поднялся при входе в комнату отца. Кафка же использует этот временной интервал для того, чтобы сфокусироваться на отношениях между Георгом и отцом. Так, известно, что Георг не заходил в комнату отца на протяжении нескольких месяцев, ибо они каждый день видятся в конторе и вместе ужинают. И всё же, несмотря на частоту их встреч, по тону и образности по-

---

<sup>120</sup> Кафка Ф. Дневники. С. 91-92.

<sup>121</sup> Кафка Ф. Америка: Роман. Новеллы и притчи. С. 326.

вестования становится очевидно, что они не очень близки. В пьесе эту информацию пришлось бы вывести за пределы основного текста. Таким образом, для описания конфликта между сыном и отцом Кафка потрясающим образом использует преимущества прозы, сохраняя при этом структуру драмы.

Во втором акте “Приговора” появляются два уровня речи: то, что Георг говорит вслух, и то, что говорит про себя. Его замечания (такие, как “Мой отец всё ещё богатырь”<sup>122</sup>, “В магазине он совсем другой... Как он здесь расселся в кресле и руки на груди скрестил”<sup>123</sup> или “Сейчас он наклонится вперёд... Хоть бы он упал и расшибся!”<sup>124</sup>) напрямую отсылают к традиции говорить “в сторону”, невероятно популярной в драме на идише.

В начале второго акта Георг обменивается несколькими фразами с отцом:

— Здесь же страшно темно, — сказал он.

— Да, это верно, темно, — ответил отец.

— И окно закрыто.

— Мне так больше нравится.

— На дворе теплынь, — заметил Георг, как бы продолжая сказанное раньше, и сел.

Отец взял со стола посуду и поставил её на ящик<sup>125</sup>.

Несмотря на то, что этот разговор может показаться формальным и незамысловатым, в нём отчётливо слышится нарастающее напряжение между героями. На Георга давит темнота отцовской комнаты; ответ отца на замечание сына (“Да, это верно, темно...”) носит довольно агрессивный характер. Георг, не отступая, говорит отцу с некоторой укоризной: “И окно закрыто” — ведь известно, что на дворе стоит погожий день. Всё это становится похоже на маленькое негласное противостояние, победу в котором одерживает отец: он игнорирует последнюю фразу, оброненную сыном, и убирает со стола посуду. Как и в дра-

---

<sup>122</sup> Там же. С. 327.

<sup>123</sup> Там же. С. 328.

<sup>124</sup> Там же. С. 332.

<sup>125</sup> Там же. С. 328.



ме, напряжение, которое так тщательно прорисовывает Кафка, даёт отправной толчок основному действию рассказа.

Войдя в комнату, Георг, покончив с формальностями, возвращается к цели своего визита и говорит отцу о своём решении написать о помолвке в Петербург. Говоря “в Петербург”, Георг интуитивно опускает слово “другу”, чувствуя, что по какой-то причине эта тема чересчур щекотлива. Вопрос, действительно ли у Георга есть этот друг в Петербурге, накаляет обстановку ещё сильнее, ускоряя темп повествования. Вопреки прозаическим установкам, но согласно законам драмы, автор не даёт читателю возможности задержаться на этом моменте, напротив, он гонит действие вперёд, так что следующие критические моменты идут практически друг за другом.

Несмотря на нападки отца, Георг сохраняет спокойствие и пытается перевести тему, успокаивая отца: “Оставим в покое моих друзей. Тысяча друзей не заменит мне отца”<sup>126</sup>. Бдительность читателя ослабевает, пока Георг раздевает отца и укладывает его в постель. Кажется, Георг берёт ситуацию в свои руки.

И вдруг всё коренным образом меняется: “Нет! — Сразу же крикнул отец. Он отбросил одеяло с такой силой, что оно на мгновение взвилось вверх и развернулось, потом встал во весь рост в кровати”<sup>127</sup>. Этот эпизод — поворотный момент всего рассказа, в котором Георг окончательно теряет контроль над происходящим. С визуальной точки зрения именно отец начинает доминировать на сцене; возвышаясь над Георгом, он буквально становится “богатырём”. Действия отца, невероятно театральные, накаляют атмосферу до такой степени, что события теперь разворачиваются с какой-то невероятной скоростью, не позволяя читателю продохнуть. Повышая темп повествования и усиливая натиск отца, Кафка делает возвращение к прежнему, “нормальному” положению дел невозможным.

Может показаться странным, что кульминацией являются заключительные строки второго акта — вынесение приговора. Однако как с текстуальной, так и с визуальной точки зрения именно с этого момента движение начинает стреми-

---

<sup>126</sup> Там же.. С. 329.

<sup>127</sup> Там же.. С. 331.

тельно идти вниз. Об ослаблении напряжения свидетельствует также падение отца на кровать. За этим падением буквально следует постоянное движение вниз.

Третий акт, занимающий менее полстраницы, начинается довольно спокойной реакцией Георга (“Георг почувствовал, словно что-то гонит его вон из комнаты”<sup>128</sup>), которая тут же сменяется действием (“в ушах у него ещё стоял шум, с которым отец грохнулся на постель”<sup>129</sup>). Его выход из комнаты подразумевается, но не описывается. Здесь Кафка вновь предпочёл драматический нарратив прозаическому: вместо того, чтобы сфокусироваться на чувствах своего героя, он выражает его эмоции исключительно через движение и жесты. Скорость, с которой Георг покидает комнату отца, подсказывает о его переживаниях: “На лестнице, по которой он сбежал, как по покато́й плоскости, перепрыгивая через ступеньки, он налетел на служанку...”<sup>130</sup> Кафка не позволяет остановиться и здесь: “— Господи Иисусе! — воскликнула она и закрыла фартуком лицо, но он уже исчез”<sup>131</sup>. Движения и возглас служанки выражают гораздо большее удивление и испуг, чем можно было ожидать; она, скорее, передаёт реакцию зрителя на происходящие, и в этом смысле исполняет роль хора.

Лихорадочная спешка Георга продолжается и дальше: лестничный проём тут же сменяется калиткой и берегом реки. С каждым шагом нарастает всё большее напряжение, читателю не хочется верить в то, что происходит: “Вот он уже крепко, словно голодный в пищу, вцепился в перила...”<sup>132</sup> Только самый конец развязки — “[Георг] отпустил руки”<sup>133</sup> — приносит облегчение. После окончательного падения Георга движение вниз прекращается и вновь выравни-

---

<sup>128</sup> Там же.. С. 334.

<sup>129</sup> Там же.

<sup>130</sup> Там же.

<sup>131</sup> Там же.

<sup>132</sup> Там же.

<sup>133</sup> Там же.

вается: “В это время на мосту было оживлённое движение”<sup>134</sup>. История заканчивается, как и начинается, в момент абсолютного покоя.

Структурно и тематически развязка “Приговора” практически идентична развязке “Бога, человека и дьявола”. После выдвинутого обвинения Гершелле возвращается к своим священным книгам и скрипке (символам единения с Богом), Георг вспоминает свои юные годы (когда он был особенно близок с родителями). В обоих произведениях на фоне смерти героя мелькают кадры продолжающейся жизни.

В своём рассказе Кафка также прибегает к ещё одному приёму еврейской драмы: к видениям героев. “Образ петербургского друга, которого отец вдруг отлично вспомнил, завладел Георгом как никогда. Он видел его затерянным в далёкой России. Он видел его в дверях пустого, разграбленного магазина. Вот он стоит среди поломанных палок, развороченных товаров, сорванной арматуры. И зачем он уехал так далеко!”<sup>135</sup>

Это детальное изображение очень напоминает видения из пьес бульварного театра, по образу которого составлялись первые пьесы на идише. Авром Голдфаден, автор, которого Кафка в особенности любил, часто использовал этот приём в своих пьесах, таких, как, например, “Суламифь” или “Бар Кохба”. В театре на идише подобные видения обычно предостерегают героя о грядущей опасности. Гордин также включает в “Бога, человека и дьявола” эпизод с видением: когда Гершелле слышит крик смертельно раненого сына Хацкела, он вдруг вспоминает о давно позабытых человеческих ценностях и он обрывает связь с Мазиком. Видение Георга — предупреждение, к которому он не смог прислушаться.

Неаконец, любой интересующийся биографией Кафки может заметить биографическую подоплёку рассказа: отец Георга, действительно, напоминает Германа Кафку. Стоит отметить, что тема отцов и детей долгое время была главной в драме на идише (и этим, вероятно, отчасти объясняется столь пристальный интерес со стороны Кафки к еврейскому театру). Возможно, Кафка

---

<sup>134</sup> Там же.

<sup>135</sup> Там же. С. 331.

написал “Приговор” всего лишь за одну ночь потому, что вплетал свои личные переживания в канву пьесы на идише, свежей в его памяти.

“Приговор” — безусловно, одна из лучших историй Кафки. Этот рассказ — один из немногих, что Кафка высоко ценил лично: он считал его первым удачным самостоятельным произведением; к тому же, этот рассказ был тесно связан с Фелицией Бауэр. В письме к ней, написанном в ночь с четвёртое на пятое декабря 1912 года, Кафка описывает подход к чтению “Приговора” (который, впрочем, актуален и для всего творчества Кафки): “Но ведь Ты ещё даже и не знаешь Твою маленькую историю. Она немного неистовая и бессмысленная, и не будь в ней своей внутренней правды (что никогда невозможно установить в общем и целом, только признаётся или отрицается каждым читателем или слушателем в отдельности), она считай что и вовсе была бы никакая”<sup>136</sup>. Тот факт, что, согласно Кафке, “Приговор” подразумевал новую интерпретацию сюжета при каждом его прочтении, делает метод построения рассказа схожим с методом построения драмы.

“Приговор” не только ярко демонстрирует оформившийся язык Кафки, но также позволяет связать его с еврейским театром: выбор тем, персонажей, структуры и техники складывался под очевидным влиянием пьес на идише.

---

<sup>136</sup> Кафка Ф. Письма к Фелиции. С. 155.

## Заключение

Если попытаться внимательно проследить за творчеством Франца Кафки, начиная с первой пробы пера в 1904 году и заканчивая последним рассказом “Певица Жозефина, или Мышиный народ” (*Josephine, die Sängerin, oder Das Volk der Mäuse*), написанным в 1924-м, становится очевидно, что 1912 год стал переломным моментом в литературной жизни писателя. С 1904 по 1912 проза Кафки была расплывчатой, статичной, чересчур многословной и малоуспешной. В 1912 году, спустя два года после знакомства с театром на идише, Кафка пишет свою первую удачную законченную историю — рассказ “Приговор”. Кафка организует его, используя структурные приёмы, характерные для построения действия в театре. Очевидно, в процессе работы над рассказом, Кафка вдохновляется в том числе и пьесами еврейских авторов. Произведения, следующие за “Приговором”, — “Превращение” (*Die Verwandlung*, 1912), “В исправительной колонии” (*In der Strafkolonie*, 1914), отрывки “Процесса” (*Der Proze*, 1914-1915) — также написаны с использованием игровых и условных сценических построений и тем самым продолжают демонстрировать влияние театра на идише на стиль, структуру, выбор темы и персонажей в текстах Кафки. Отголоски театра на идише слышатся и в более поздних работах Кафки, как, например, в “Сельском враче” (*Ein Landarzt*, 1917), “Братоубийстве” (*Ein Brudermord*, 1919), “Отчёте для академии” (*Ein Bericht für eine Akademie*, 1917), “Замке” (*Das Schloß*, 1922) и пр. Последние рассказы Кафки — “Исследования одной собаки” (*Forschungen eines Hundes*, 1922), “Голодарь” (*Ein Hungerkünstler*, 1922) и “Певица Жозефина, или Мышиный народ” — значительно более личные и, что не удивительно, менее драматичные. Тем не менее, в них также считывается внутренняя связь с еврейской традицией, которой Кафкой глубоко интересовался до самого конца.

Как писатель Кафка складывается в эпоху, когда еврейские интеллектуалы Германии и Австро-Венгрии открывают для себя еврейскую культуру на идише. Общение и дружба с такими представителями еврейской интеллигенции, как М. Бубер, М. Брод оказали на Кафку значительное, но не всегда легко прослежива-

емое влияние. Театр на идише находится среди других носителей еврейской культурной идентичности, с которыми взаимодействовал Кафка. Имеющиеся у нас источники (дневники, воспоминания Брода и пр.) позволяют утверждать, что Кафка формировался как писатель в том числе и во взаимодействии с еврейской традицией и преломлениями этой традиции в современной ему германоязычной культуре. Если хасидские рассказы Бубера являются довольно очевидным пересказом традиционных еврейских сюжетов на языке немецкой культуры начала XX века, то в случае с Кафкой ситуация более сложная и менее очевидная. В его произведениях мы вряд ли встретим очевидные и прямые отсылки к еврейской традиционной культуре. Влияние последней носит, скорее, структурный характер. Кафка строит свои произведения как человек, глубоко впитавший в себя структурные особенности еврейского театра. Сценические построения в произведениях Кафки несут на себе отпечаток сценических построений пьес, которые Кафка мог видеть в кафе “Савой”. Условность изображения героев Кафки во многом соответствует условности изображения сценических персонажей пьес на идише. Построение жестов, диалогов, ощущения времени и пространства зачастую отражают знаковые системы и идиомы еврейского театра.

Взаимодействие Кафки с различными аспектами еврейской культуры, начиная от сионизма и попыток изучить иврит и заканчивая регулярным посещением спектаклей восточноевропейских еврейских трупп, является важным элементом в формировании творчества писателя. В последние несколько десятилетий этим темам было посвящено большое количество научных исследований. Хочется надеяться, что на смену представления о Кафке как о полностью ассимилированном еврее придёт более сложное представление о нём как о писателе, в чьём творчестве переплетались и взаимодействовали различные культурные пласты его богатой личности.

## Список использованной литературы

1. Gordin Y. Yaakov Gordin's dramen. Ershter band. Got, mench un toyvel, El-isha ben Abuya, Der meturef, Safo, Af di berg. — New York: Praht-Oysgabe, Fer-lag fun dem Soyrkel fun Yaakov Gordin's fraynt, 1911. — 408 z.
2. Kafka F. Briefe an Felice [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.odaha.com/sites/default/files/BriefeAnFelice.pdf>. — (Дата обращения: 10.05.2021).
3. Kafka F. Das Urteil [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.gutenberg.org/files/21593/21593-h/21593-h.htm>. — (Дата обращения: 10.05.2021).
4. Kafka F. Gibs auf! [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.textlog.de/32105.html>. — (Дата обращения: 10.05.2021).
5. Kafka F. Rede über die jiddische Sprache [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.oppisworld.de/zeit/judentum/jkafka.html>. — (Дата обращения: 10.05.2021).
6. Kafka F. Tagebücher [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.odaha.com/sites/default/files/Tagebuecher.pdf>. — (Дата обращения: 10.05.2021).
7. Кафка Ф. Афоризмы. Дневники. Завещание. / Пер. с нем. Ю. Архипова, Е. Кацевой. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. — 352 с.
8. Кафка Ф. Америка: Роман. Новеллы и притчи. / Сост., предисл. Е. Кацевой. — СПб.: Симпозиум, 1999. — 752 с.
9. Кафка Ф. Дневники. / Сост. Е. Кацевой. — СПб.: Симпозиум, 1999. — 624 с.
10. Кафка Ф. Мастер пост-арта: Рассказы / Пер. Г. Ноткина. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. — 384 с.
11. Кафка Ф. Письма к Фелиции / Пер. М. Рудницкого. — М.: Рипол Клас-сик, 2019. — 543 с.

12.Башевис Зингер И. Друг Кафки // Октябрь. 1997. № 10. /Пер. Л. Володарской [Электронный ресурс]. — URL: [http://lib.ru/INPROZ/ZINGER/r\\_kuniguda.txt](http://lib.ru/INPROZ/ZINGER/r_kuniguda.txt). — (Дата обращения: 10.05.2021).

13.Беньямин В. Макс Брод: Франц Кафка. Биография. Прага, 1937 [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.kafka.ru/kritika/read/max-brod-fk-boigrafy>. — (Дата обращения: 10.05.2021).

14.Беньямин В. Франц Кафка: Пер. М. Рудницкого. — М.: Ad Marginem, 2000. — 319 с.

15.Брод М. Пражский круг / Пер.. Н. Н. Фёдоровой. — СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2007. — 344 с.

16.Брод М. Франц Кафка. Биография / Пер. В. Молота. — СПб.: Борей Арт, 2012. — 304 с.

17.Брод М. Франц Кафка. Узник абсолюта / Пер. Л. А. Игоревского. — М: “Центрполиграф”, 2003. — 286 с.

18.Будницкий О. В., Полян А. П. Русско-еврейский Берлин, 1920-1941. — М.: Новое литературное обозрение, 2013. — 496 с.

19.Жук М. Путь к Замку, или Курс лекций о Франце Кафке. — Владивосток, СПб.: Издательские решения, 2018. — 220 с.

20.Зусман В. Г. Художественный мир Франца Кафки: малая проза. — Н. Новгород : Изд-во Нижегород. ун-та, 1996. — 181 с.

21.Иглтон Т. Теория литературы: Введение / Пер. Е. Бучкиной по ред. М. Маяцкого и Д. Субботина. М.: Издательский дом “Территория будущего”, 2010. (Серия “Университетская библиотека Александра Погорельского”). — 296 с.

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

23.Новерштерн А. Расцвет современной литературы на идише // История еврейского народа в России. От разделов Польши до падения Российской империи: М.-Иерусалим, 2012. С. 402–439.

24.Османова К. П. Два “Процесса”: к типологии образа человека в литературе абсурда // Известия Российского государственного



педагогического университета им. А.И. Герцена. — 2016. — №. 182. — С. 58-66.

25. Пестова Н. В. Функции несобственно-прямой речи в реализации концепта “Смешение” Ф. Кафки // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. — Вып. 46. — 2010. — № 2. — С. 4-8.

26. Полвека еврейского театра. 1876-1926. Антология еврейской драматургии / Сост. и ред. Б. Ентин. — М.: “Параллели”, 2003. — 544 с.

27. Тысяча лет культуры ашкеназов. / Под ред. Ж. Баумгартена, А. Вевьорка, И. Ниборски, Р. Артель / Пер. с фр. Е. И. Лебедевой и Р. М. Капланова. — М.: Текст: Лехаим, 2006. — 558 с.

28. Шабловская И. В. История зарубежной литературы (XX век, первая половина). — М.: Издательский центр “Экономпресс”, 1998. — 383 с.

29. Adler-Rudel S. Ostjuden in Deutschland 1880-1940. — Tübingen: JCB Mohr, 1959. — 170 S.

30. Ascheim S. E. Brothers and Strangers. The East European Jew in German and German Jewish Consciousness, 1800-1923. — The University of Wisconsin Press, 1982. — 365 p.

31. Beck E. T. Kafka and the Yiddish Theatre. — The University of Wisconsin Press, 1971. — 248 p.

32. Bruce I. Der Proceß in Yiddish, or The Importance of being Humorous // TTR : Traduction, Terminologie, Rédaction. — Vol. 7. — 1994. — № 2. — P. 35-62.

33. Bruce I. Kafka and Cultural Zionism: Dates in Palestine. — Madison: University of Wisconsin Press, 2007. — 262 p.

34. Carrouges M. Kafka versus Kafka / Translated from french by Librarie Plon, 8, rue Garancière, Paris-6. — University of Alabama Press, 1968. — 144 p.

35. Cohen S. Kafka's K. und Josef K., A Confusion Eliminated // Germanic Notes — Vol. 2. — 1971. — P. 45-51.

36. Demetz P. Speculations about Prague Yiddish and its Disappearance: From its Origins to Kafka and Brod // Confrontations / Accommodations: German-Jew-

ish Literary and Cultural Relations from Heine to Wasserman. — Niemeyer Verlag, 2004. — 11 p.

37. Densky D. Speaking for Liveliness: Franz Kafka's Obituary for Hyperion and his Introductory Speech on Yiddish // *The German Quarterly*. — Vol. 88. — 2015. — № 3. — P. 334-354.

38. *Encyclopaedia Judaica* Vol. 7 / Ed. F. Skolnik. — Farmington Hills, Mich.: Gale, 2007. — 794 p.

39. Goren B. *Di geshikhte fun yidishn teater*. — New-York: Max N. Mayzel, Idisher farlag far literatur un yisenshaft, 1923. — 281 z.

40. *Inventing the Modern Yiddish Stage. Essays in Drama, Performance and Show Business*. / Ed. by Joel Berkowitz and Barbara Henry. — Wayne State University Press, 2012. — 386 p.

41. *Jewish Encyclopedia* [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.jewishencyclopedia.com>. — (Дата обращения: 10.05.2021).

42. Kaplan B. *Finding the Jewish Shakespeare. The Life and Legacy of Jacob Gordin*. — Syracuse University Press, 2012. — 288 p.

43. Kaplan B. *Rewriting Russia: Jacob Gordin's Yiddish Drama* // *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies*. — Vol. 31. — 2013. — № 2. — P. 197-199.

44. Levi I. *Zwei prager dichter* // *Literarische bleter*. — 1934. — № 34. — Z. 557-558.

45. Politzer H. *Franz Kafka, parable and paradox*. — Cornell University Press, 1962. — 376 p.

46. Richetti G. *Kafka al teatro yiddish* // *La Rassegna Mensile di Israel*, terza serie. — Vol. 29. — 1963. — № 10. — P. 451-453.

47. Romano M. I. “Un’ Assolata Striscia di Felicità”: L’Incontro di Kafka con il Teatro Yiddish e con la Cultura Ebraico-Orientale // *La Rassegna Mensile di Israel*, terza serie. — Vol. 65. — 1999. — № 1. — P. 53-114.

48. Sandra N. *Vagabond Stars: A World History of Yiddish Theatre*. — Syracuse University Press, 1996. — 456 p.

49. Stoffers W. Juden und Ghetto in der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Weltkrieges. — Graz: Druckerei und Verlagsanstalt Heinrich Stiasnys Söhne, 1939. — 800 S.

50. Suchoff D. Kafka's Jewish Voices: The Hidden Openness of Tradition. University of Pennsylvania Press, 2012. — 280 p.

51. Veidlinger J. Jewish Public Culture in the Late Russian Empire (The Modern Jewish Experience). — Indiana University Press, 2009. — 408 p.

52. Vital D. The Origins of Zionism. — Oxford University Press, 1980. — 412 p.

53. Wertheimer J. L. German Policy and Jewish Politics: The Absorption of East European Jews in Germany (1868-1914). — Ann Arbor, Mich.: University Microfilms International, 1978. — 634 p.

54. Wolitz Seth L. Yiddish Modernism: Studies in Twentieth-Century Eastern European Jewish Culture. Slavic Publishers. Indiana University, 2014. — 442 p.

55. Winchevsky M. A tog mit Yaakov Gordin. — New York: M. Maisel, 1909. — 112 z.

56. Zylbercweig, Z. Di velt fun Yaakov Gordin. — Tel-Aviv: Farlag "Elishevah", 1964. — 494 z.