

УДК 725.945.4

**ПРАЖСКИЕ ПАМЯТНИКИ Ф. КАФКЕ:
ЭКСПРЕССИОНИЗМ ПРОТИВ ТУРИСТИЧЕСКОЙ КОММЕМОРАЦИИ**



Юлия Георгиевна Болдырева

Южный федеральный университет, Ростов-на-Дону, Россия

e-mail: iennahen@gmail.com

Аннотация. В статье рассматриваются пражские памятники Ф. Кафке, выполненные Я. Роней, К. Гладиком и Д. Черным, с точки зрения создаваемой ими риторики деформированного тела. Отдельные элементы экспрессионистской поэтики и экзистенциальное видение человека в скульптурных текстах художников позволяют говорить о них как о специфически кафкианских объектах современной Праги, пластически выражающих художественное видение писателя и во многом противостоящих его туристической коммеморации.

Ключевые слова: Я. Рона, К. Гладик, Д. Черный, Ф. Кафка, экспрессионизм, скульптура, риторика коммеморации.

«Прага не отпускает нас. Ни тебя, ни меня. У этой матушки есть когти», – эту цитату из письма Ф. Кафки своему другу и соученику О. Поллаку любят приводить жители чешской столицы, умалчивая, однако, о продолжении фразы: «Надо покориться или же... Надо бы поджечь ее с двух концов, поджечь Вышеград и Градчаны¹ – тогда, может быть, удалось бы вырваться на свободу» [Давид, с. 11]. Сам Кафка, как становится очевидным из его писем и дневников, предпочел бы пражской провинциальности того времени проживание в Берлине². Однако именно этому писателю суждено было необратимо изменить текстовый облик «стобашенного города» Праги.

Как отмечает А. Бобраков-Тимошкин, далеко не всякое литературное произведение, в котором дается описание чешской столицы, можно отнести к так называемому «пражскому тексту» с полным правом, а лишь то, в котором образ города «приобретает символический характер, становится отражением “метафизической” природы пражского пространства» [Бобраков, с. 4]. Городской «сверхтекст» определяется исследователем

¹ Названия южной и северной частей города соответственно.

² «Речь могла бы идти только о двух городах: о Праге, из которой я должен уехать, и Вене, которую я ненавижу <...> придется в Германию, в Берлин, где больше всего возможностей просуществовать», – из записки в дневнике Франца Кафки за 9 марта 1914 года (Кафка, 1995, с. 124).

этой темы Н. Меднис как «сложная система интегрированных текстов, имеющих общую внетекстовую ориентацию, образующих незамкнутое единство, отмеченное смысловой и языковой цельностью» [Меднис, с. 6]. Вместе с тем «анонимная», представленная без указания городских реалий и насыщенная элементами вымышленной топографии, Прага в произведениях Кафки легко узнаваема.

Так же узнаваем и кафкианский текст в топографии реальной Праги сегодня. В нашем исследовании мы обратимся к риторике памятников Кафки, являющихся частью так называемого «кафкианского текста» современной Праги, – работам Я. Роны, К. Гладика, Д. Черного, которые оригинально ретранслируют экспрессионистский посыл произведений писателя. К данному подходу нас подталкивают, с одной стороны, сами принципы художественного экспрессионизма, которые во многом опираются на синэстетическое восприятие, с другой – концепция человека, сближающая Кафку с экспрессионистами.

На типологическую близость работ писателя к экспрессионистскому течению указывают как отечественные, так и зарубежные критики. Так, Ю. Архипов пишет: «Кафка стал одним из основоположников европейского модернизма. Многими чертами своего творчества он вписывается в поэтику экспрессионизма. Однако особую выразительность его прозе придает резко отличный от других экспрессионистов стиль – класси-

чески ясный, педантично правильный, сухой, уснащенный канцеляризмами, которые, разбухая, тяготея к абстракции, создают стерильно-ирреальное игровое пространство» [Архипов, с. 218]. Дополняет эту мысль В. Руднев: «В прозе Кафки, одного из глубочайших наследников экспрессионистической эстетики, царит фантастический мир, но это не мир хаоса, но, напротив, мир доведенного до крайнего выражения Орднунга» [Руднев, с. 374]. Ряд известных немецких исследователей, в частности П. Раабе и Г.-Г. Кемпер, также подчеркивает близость поэтики Кафки к экспрессионистской, хотя эта тема остается дискуссионной в немецком литературоведении [Raabe; Kemper].

В своей монографии, посвященной австрийскому экспрессионизму, Н.В. Пестова указывает на то, что «игра света, цвета, слова, музыки и языка тела являлись конструктивной частью эстетической программы экспрессионизма» [Пестова, с. 115]. Творчество экспрессионистов маркировано, таким образом, использованием разнообразных символических соответствий, что несложно заметить в музыкальности поэзии Г. Тракля, особой визуальности художественных текстов А. Кубина, О. Кокошки и др.

Подчеркнем, что в работах как экспрессионистов-первопроходцев, так и нынешних их эстетических последователей объектом для эксперимента с художественной формой зачастую выступает челове-

ское тело. Тело, анатомически единое для всех, но при этом бесконечно разнообразное в художественных проекциях, позволяет художнику, будь то писатель, скульптор или живописец, проецировать во внешний мир специфику переживания человеческого удела как суммы почти физических откликов на насилие.

Нельзя не отметить, что в творчестве Кафки образ тела предстает как особым образом концептуализированный выразитель, являющийся одной из ключевых и опознаваемых черт художественного мира писателя. В. Кругликов в статье «Пара-сказ о метафизике Ф. Кафки» утверждает: «психическая жизнь персонажей Кафки сплошь физична. И эту физику он обнажает приемом деантропоморфизации тела, доводя (додумывая) движение каждой единицы вымысла до окончательной точки, до той точки, за которой обнаруживается невозможность помышления» [Кругликов, с. 106]. Тело здесь как будто принимает на себя «взрывную волну» от столкновения между внешним миром и внутренним эмоциональным, духовным напряжением персонажа, запертого внутри собственной физической оболочки. Неизбежным следствием этого конфликта становится ее искажение, изувечивание. Интерпретация телесности, таким образом, несет в мире Кафки особую идеологическую нагрузку, служит проводником искажений внутренней реальности персонажей.

В. Подорога в своей книге о феноменологии телесности пишет: «Ваше собственное (переживаемое как вам принадлежащее) в глубинном истоке существования принадлежит не вам, а скорее внешнему миру. Действительно, разве на это не указывают ограничения, которые задают конечность нашим движениям, позам, жестам, восприятиям; разве мы не натываемся на удивительную инертность нашего тела, его тотальную зависимость от мира, наконец, на неспособность его к быстрой адаптации, косность его анатомической конструкции и т.п.» [Подорога, с. 12]. Отметим, что у персонажей Кафки под агрессивным воздействием внешней среды тело не адаптируется, а деформируется. В рассказе «Нора» тело буквально придавливается землей, герметизируется, голос передоверяется неведомому зооморфному существу. В буквальном смысле истаивает Голодарь. Акробат из рассказа «Первое горе» прирастает к своей трапеции так, что становится уже не способен свободно перемещаться в предметном мире. В небольшой зарисовке «Заботы главы семейства» возникает фигура Одрадека – бесполезного существа, едва наделенного антропоморфными признаками, чье имя ничего не означает ни на немецком, ни на чешском языках, не способного ни полноценно жить, ни умереть. Очеловечившаяся обезьяна в «Отчете для академии» вынужденно начинает свой путь к статусу *homo sapiens* вследствие двух пуле-

вых ранений. Новелла «В исправительной колонии» большей частью состоит из описания чудовищной машины, наносящей раны человеческому телу, убивающей его, чтобы затем сбросить останки в ров, и этот страшный агрегат является своего рода предтечей тех автоматизированных, обезличенных структур жизнеустройства, которые Кафка позже выведет в «Процессе» и «Замке». И, наконец, физическое «Превращение» Грегора Замзы, помимо метафизических, возможно, имеет под собой житейские причины: критически возросший разрыв между героем и внешней, в частности, семейной и корпоративной средой. На авторитарно-деформирующее влияние двух типов среды – родителей и чиновников – указывал один из первых проницательных интерпретаторов Кафки В. Беньямин [Беньямин].

Идея увековечить память Франца Кафки посредством установки скульптурного мемориала пестовалась в Праге давно, однако долгое время упиралась в сложность отображения своеобразия художественного мира писателя средствами пластики. Итогом долгих дискуссий стало объявление в 2000 году творческого конкурса, победителем которого стал художник и скульптор Ярослав Рона.

В Чехии Рона известен не только как самобытный художник, но и как один из самых ярких участников художественной группы Твердоголовых, существовавшей с 1987 по 2001 год. Название творческого объединения

является своего рода данью уважения группе Твердошеих: членами этого сообщества, тяготевшего к кубо-экспрессионизму, на протяжении шести лет (1918–1924) успели побывать Й. Чапек, В. Шпала, Р. Кремличка и ряд других известных пражан, немало повлиявших на культурный облик чешской столицы начала XX века. И если Твердошеие ставили перед собой цель поддержать процесс зарождения молодого авангардного искусства, подорванный Первой Мировой войной, то их преемники пошли по пути развития давно заданных идей. Известный чешский искусствовед И. Халупецкий отмечал в Твердоголовых отсутствие интереса к постмодернизму с его «программным эпигонством» [Pospiszył, URL]¹. Теоретик изобразительного искусства Т. Поспишилль отзывается о работе объединения более развернуто: «Вполне возможно, что Твердоголовые цитируют наследие символистов и ранних авангардистов, но было бы гораздо более точным утверждать, что они его продолжают. Ими могут сознательно культивироваться некие “еретические” в рамках данной традиции положения, группа постоянно противопоставляет себя массовой культуре. Твердоголовых отличает, пожалуй, высокая степень иронии, однако в остальном их творчество действует в мире мифов, символов, архетипов, в царстве бессознательного» [Pospiszył, URL].

В своей краткой автобиографии Рона от-

¹ Здесь и далее перевод с чешского мой. – Ю.Б.

мечает влияние, оказанное на него немецкими, норвежскими и бельгийскими экспрессионистами. В частности, он называет имена Э. Мунка, О. Кокошки, К. Кольвиц, О. Дикса, Г. Гросса, Дж. Энсора, А. Кубина, Э. Шиле и М. Бекмана [Róna, URL]. Присмотревшись к этому списку, можно выделить аспект, весьма важный в контексте нашей темы. Работы перечисленных художников, несмотря на резкие отличия в технике исполнения и композиции, отмечены высочайшим градусом выражения так называемой «экспрессионистской драмы» и средством для передачи драматического накала зачастую становится изображение деформированного, измученного человеческого тела. Смещение ракурсов, искажение пропорций, контрастные изломы в освещении, щедрое насыщение картин мортальной символикой – все это в совокупности работает на создание образа человека, раздавленного враждебной, часто абсурдной действительностью. Интересно, что к тем же приемам изображения человеческих фигур прибегал Кафка в своих любительских рисунках. Надо отметить, что эти зарисовки не являются иллюстрациями к литературным произведениям автора – он выступал резко против иллюстрирования немногочисленных прижизненных изданий своих рассказов.

Итак, предпосылки, оказавшие влияние на стиль автора памятника Кафке, несут в себе ощутимый экспрессионистский

заряд. В 2003 году, спустя сто двадцать лет после рождения писателя, на границе пражского Старого Города и Йозефова – бывшего еврейского гетто – в дань памяти ему была установлена почти четырехметровая скульптурная композиция (рис. 1).

Небольшую фигуру самого Кафки Рона усадил на плечи циклопической фигуры, одетой в строгий костюм, но лишенной при этом рук и головы. Можно предположить, что некто, долженствующий носить костюм, в нем просто отсутствует, и предмет одежды существует сам по себе.

На своем официальном сайте скульптор утверждает, что при создании произведения вдохновлялся ранней новеллой самого Кафки «Описание одной борьбы» [Róna, URL]. В тексте мы можем с легкостью отыскать фрагмент, который, вероятно, имеет в виду Рона: «И вот уже я с необыкновенной ловкостью вскакиваю моему знакомому на плечи и побуждаю его двигаться легкой рысцой, колотя кулаками по спине. Но так как он все еще немного упирается, спотыкается и иногда даже останавливается, я раз за разом поддаю ему сапогами в живот, чтоб он бежал повеселее. Это приносит свои плоды, и мы с хорошей скоростью продвигаемся все дальше вглубь обширной, но еще не до конца сфор-



Рис. 1. Памятник Ф. Кафке на границе пражского Старого Города и Йозефова (Я. Рона, 2003).

мированной местности» [Кафка 2006, с. 182]. Герой, раздраженный поведением своего спутника, решает оседлать его – этот момент является переломным в сюжете, где действие до сих пор не нарушало условного реализма. И здесь Кафка обращается к характерному для себя приему: исподволь вносит «помехи» в отлаженную работу житейского механизма так, что тот начинает рассыпаться на глазах у читателя.

Для интерпретации возможного идейного посыла памятника обратимся к понятию иноформы в искусстве. Л. Карасев в статье «Гоголь и онтологический вопрос» выводит знаменитую шинель в качестве иноформы тела, связанной с ним не только физически, но и мистически. По сути, отмечается «перенос смысла тела на одежду» [Карасев, с. 85]. Кроме того, новую шинель, предназначенную для походов на службу и «в присутствии», можно рассматривать и как символ общественной, социально-принужденной жизни¹.

Как известно из эпистолярного и дневникового наследия Кафки, писатель находился с собственной телесностью в отношениях непростых, порой даже конфликтных. Помимо этого, его угнетала необходимость активного участия в деловой жизни общества: юридическая служба, семейные отношения и семейный бизнес – все это давалось Кафке не-

¹ О взаимосвязи поэтики Кафки с гоголевской подробно рассуждает Ю. Манн в своей работе «Встреча в лабиринте (Франц Кафка и Николай Гоголь)» [Манн].

просто и тяготило его. Позволим себе предположить, что официальный, выраженно деловой костюм в скульптурной композиции Роны может стать аллегорией физической и социальной скованности самого писателя, его тягостной общественной повинности. С этой точки зрения в работе Роны Кафка получает возможность возвыситься над обозреваемым им пространством, освобожденный, наконец, и от собственной тяжелой телесности, и от брони социальных условностей. Возвращаясь к идее насильственного доминирования, изначально заданной новеллой, на которую опирался скульптор, можно предположить, что речь здесь идет о некоей победе над собственным телом и внешними обстоятельствами существования. Традиционный экспрессионистский конфликт, где страдающая, искаженная человеческая оболочка проецирует во внешний мир мучения угнетенного абсурдной действительностью духа, разрешается посредством введения доминанты духа над уничтоженным телом.

Кроме того, властный жест руки Кафки-наездника, указующего путь своему «подчиненному», резко контрастирует с привычным образом застенчивого и неуверенного в себе человека, стереотипно закрепившимся в околокафкианской «мифологии», окутывающей фигуру писателя. К слову, движение в направлении, указанном Кафкой, буквально разрушает границу между пражским Старым местом и еврейским городом Йозефо-

вым – двумя полюсами, между которыми было заключено многое в жизни писателя. Бывший рубеж между ними проходил как раз между ногами гигантского костюма. Вряд ли Рона, выходец из чешско-еврейской семьи, мог не учесть этого факта при выборе места для установки памятника.

Остающееся полым внутреннее пространство костюма может рассматриваться и как своеобразное воззвание к зрителю, ведь одежда, оставшаяся без хозяина, может быть примерена на себя кем угодно. И с этой точки зрения раскрытая горловина гигантского пиджака может являться своего рода воротами в странный, гипнотический мир произведений Кафки. При этом, как следует из фигурной композиции памятника, зрителю предлагается взять на себя смелость оказаться в положении заведомо подчиненном, в ситуации, заведомо абсурдной – собственно, «примерить» на себя роль персонажа произведений Кафки.

Рассмотренный нами памятник – не единственная работа Роны, имеющая отношение к «кафкианскому тексту» Праги. В самом центре чешской столицы, на Златой улочке, расположена еще одна его композиция, которую сами пражане нередко называют вторым «памятником Кафке». Речь идет о скульптуре «Притча о черепе» (рис. 2).



Рис. 2. «Притча о черепе».
Памятник Ф. Кафке
(Я. Рона, 1993).

Бронзовая фигура человека, придавленно-го тяжестью огромного черепа, установлена в нескольких шагах от очередного места, связанного с именем Кафки. Крошечный дом на Златой улочке был арендован сестрой писателя Оттлой зимой 1917 года и использовался Кафкой главным образом в качестве рабочего кабинета. Сегодня здесь расположен книжный магазин, торгующий исключительно изданиями произведений самого Кафки и исследованиями о нем.

Аллегорический смысл композиции более чем характерен для экспрессионистской традиции: речь идет о беззащитности, слабости человека перед лицом метафизической тайны. Несоответствие пропорций проступает еще отчетливее, чем в первом памятнике: череп, придавивший фигуру страдальца, сопоставим с ней по размерам. Кроме того, интересен подход к персонализации, используемый здесь Ронай: огромный череп имеет свое вполне определенное «лицо», тогда как человек под ним в буквальном смысле обезличен, у него не только отсутствуют сколь либо выраженные черты, но и сама фигура проработана довольно схематично. И, наконец, беззащитность человека подчеркивается тем, что он полностью обнажен.

Как аналог «стирания» черт лица в пластическом искусстве, к которому здесь прибегает Рона, в литературе может рассматриваться лишение персонажа имени – прием, к которому Кафка обращается постоянно:

если герою «Процесса» Йозефу К. пришлось остаться без фамилии, то землемер К. в «Замке» уже обозначается только инициалом. Анонимен и «голодарь» в новелле – свое имя он получает как прозвище, указывающее на странный род искусства, которым он одержим (в оригинале эта связь буквализирована: «Ein Hungerkünstler» – т.е. мастер голодания, художник-голодарь) [Черненко].

Персонаж, оставшийся без имени, как и персонаж, оставшийся без лица, несет на себе отпечаток неизбежного трагизма. Прежде всего, он обречен на кризис самоидентификации: отсекаемая автором часть является главной для первичного определения и характеристики героя в данном виде искусства, будь то черты лица в пластике или имя в литературе. То, что Рона аллегорически изображает в форме черепа, у Кафки выводится в коллективных образах неизвестной и неумолимой власти – того же Замка или незримого суда в «Процессе». Само название скульптурной композиции тоже отсылает нас к жанровой поэтике Кафки, близкой к притче.

Еще одним примером скульптурных изображений Кафки, лишенных черт портретного сходства, в современной Праге можно считать недавнюю работу Давида Черного – мастера, известного, прежде всего, своими провокационными и скандальными скульптурами (рис. 3). Гигантские младенцы, карабкающиеся на пражскую телебашню; ка-



Рис. 3. Metalmorphosis. Памятник Ф. Кафке в Праге
(Д. Черный, 2014)

рикатурно изображенный король Вацлав на загнанном коне, висящем кверху брюхом; автомобиль «Трабант» на человеческих ногах – вот далеко не полный список предыдущих его композиций. Работы Черного запрещались, становились предметом бурных общественных дискуссий и демонтировались, чтобы затем быть воздвигнутыми в другом месте. Прежде чем поместить в центре Праги свое монументальное произведение, посвященное непосредственно Кафке, художник опробовал свою идею в композиции, название которой также явно отсылает к истории жизни и творчеству Кафки, создав фонтан «Metalmorphosis»¹ в Уайтхолл-парке американского города Шарлотт. Центральной его частью является почти восьмиметровая человеческая голова, составленная из множества металлических пластин. Постоянно вращаясь вокруг своей оси, она раз за разом перестраивается, чтобы вновь воссоздать самое себя. При работе мастер учел все нюансы движения, используя водяные блики для усиления эффекта непостоянства.

Свою идею Черный развил, придав сле-
¹ «Metamorphosis» – традиционный английский перевод названия новеллы «Die Verwandlung» («Превращение»).

дующей, гораздо большей в размерах, голове портретные черты самого Кафки. Новая пражская композиция установлена в 2014 году неподалеку от оживленного туристического центра города, напротив бывшего здания страховой компании, где Кафка работал большую часть жизни. Обойдясь на этот раз без фонтана, скульптор постарался установить свою работу в максимально освященной точке и назвал ее «К. на солнце», объединив, таким образом, первую букву фамилии самого писателя и условный вариант имени, которое носят персонажи его произведений. Любопытно взглянуть на данную композицию с точки зрения мысли, высказанной Ж. Делезом в книге о Френсисе Бэконе: «Между лицом и головой есть существенное различие: лицо – это структурированная пространственная организация, покрывающая голову, тогда как голова подчинена телу, даже если она – просто его верхушка» [Делез, с. 37]. Однако в данном случае индивидуальные черты все же просматриваются, бесконечно перестраиваясь в игре солнечных лучей: зрителю дается не какое-то определенное выражаемое лицом значение, а лишь намек на него. Сама же голова, отделяясь от тела, теряет определенную привязку к какому-либо измерению, становится выразителем идеи смешения различных смыслов. Реальная личность писателя сливается с образами созданных им героев, каждый из которых может быть интерпретирован как

авторское альтер-эго, скульптура представляет собой портрет условного Кафки, неотделимого от его персонажей. При этом физическое непостоянство, отличающее данную работу, также отражает в себе кафкианские эстетические принципы, предполагающие объединение реального и ирреального, антропоморфного и механического. В этой связи вспомним отмеченную Н.В. Пестовой «семантику смещения и неопределенности», которая «характеризует специфических “кентавров” и “киборгов” <...> Кафки: человек / животное / насекомое / рептилия / человек / машина, душа / отчужденное тело. Она же определяет принципиальную неразличимость реальной действительности и галлюцинаций, а также понимание машинерии власти» [Пестова, с. 114].

Помимо этого, в Праге существует еще одно скульптурное изображение в память о Кафке. Мемориальная доска на реконструированном после Второй мировой войны здании дома, где родился писатель, представляет собой его бронзовый портрет (рис. 4). Эта работа выполнена Карелом Гладиком, мастером, работавшим в резкой, нередко абстрактной манере. Черты лица Кафки Гладик передал утрированно, с экспрессионистским «изломом», отчасти пожертвовав портретным сходством ради передачи трагической сути мироощущения писателя.

Имя писателя оказалось неотрывно связанным с чешской столицей, однако ряд ис-



Рис. 4. Мемориальная доска с бюстом Ф. Кафки в Праге (К. Гладик, 1966).

следователей выступает против распространенного в массовом сознании «заточения» Кафки в его родном, но нелюбимом городе. Так, Ю. Матяшова, куратор фотопроекта «Путешествия Франца Кафки», предостерегает туристов от следования распространенным стереотипам: «Кафка не был несчастным человеком, всю жизнь прожившим в Праге. Он обожал путешествовать, посетил около 60-ти различных мест по всей Европе: в Германии, Австрии, Франции, Италии, Венгрии, Словакии... Кафка не ходил в еврейскую ортодоксальную школу, <...> не имел детей, не был активистом коммунистической партии, как рассказывают туристам некоторые гиды. Наслаждайтесь настоящей Прагой, а не тем странным театром, который преподносится туристам только ради эффекта» [Matyášová, URL].

Рассмотренные нами скульптурные композиции также стали объектами своеобразного противостояния между реальной Прагой и Прагой туристической. Установку работ Роны можно считать своего рода «делкой»

чехов с одним из крупнейших представителей их литературного достояния: Кафка, немецкий еврей из Австро-Венгерской монархии, по сей день остается за пределами чешской национальной культуры. В его честь не существует национального праздника, а огромные массы туристов, приезжающих в Прагу, чаще оказываются заинтересованными скорее упрощенным образом Кафки, сложившимся в контексте популярной культуры, чем непосредственно его творческим наследием. Тем не менее, отраженное в скульптуре стремление к передаче своеобразного творческого видения писателя говорит о попытке переместить акценты восприятия в плоскость художественного.

Подводя итог, отметим противостоящие риторике туристической коммеморации пластические приемы, ретранслирующие кафкианскую экспрессионистскую поэтику и специфику репрезентации человека в скульптурных композициях, связанных с именем писателя в Праге: деформация предметов, резкие диссонансы в масштабах и форме, насыщение символическими подтекстами, создание пугающих образов. В своих работах художники воссоздают специфическую кафкианскую деформацию антропоморфной пластики, выражают идею неразличимости реального и ирреального, передают пафос протеста против уродливого и уродующего мира, отчуждения человека, чувств неприютности и экзистенциального одиночества,

характерных для произведений писателя.

Литература

Беньямин В. Франц Кафка. М.: Ad Marginem, 2000.

Бобраков-Тимошкин А.Е. «Пражский текст» в чешской литературе конца XIX – начала XX веков: автореф. дис. ... канд. филол. н., М., 2004.

Давид К. Франц Кафка. М.: Молодая гвардия, 2008.

Делез Ж. Френсис Бэкон. Логика ощущения. СПб.: Machina, 2011.

Карасев Л.В. Гоголь и онтологический вопрос // Вопросы философии. 1993. № 8. С. 84–96.

Кафка Ф. Дневники и письма. М.: ДИ-ДИК, 1995.

Кафка Ф. Описание одной борьбы // Исследования одной собаки (сборник). СПб.: Азбука, 2006.

Кругликов В.А. Пара-сказ о метафизике Ф. Кафки // Человек и искусство. Вып. 1: Антропос и поэсис. М.: ЦОП Института философии РАН, 1998. С. 98–111.

Манн Ю.В. Встреча в лабиринте (Франц Кафка и Николай Гоголь) // Вопросы литературы. 1999. № 2. С. 162–186

Меднис Н.Е. Сверхтексты в русской литературе. Новосибирск: НГПУ, 2003.

Пестова Н.В. Австрийский литературный экспрессионизм. Екатеринбург, Урал. гос. пед. ун-т., 2015.

Подорога В.А. Феноменология тела. М.: Ad Marginem, 1995.

Руднев В.П. Словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты, М.: Аграф, 1999.

Черненко И.А. Две притчи о сущности искусства («Голодарь» Ф. Кафки и «Тяга к глубине» П. Зюскинда) // Известия ЮФУ. Филологические науки. № 2. 2013. С. 30–39.

Róna, J. Malíř a sochař: Curriculum [Электронный ресурс]. URL: <http://www.jaroslav-rona.cz/stranku/cv> (дата обращения: 18.06.2016).

Kemper, H.-G. Expressionismus. München: Wilhelm Fink Verlag, 1994.

Matyášová, J. Stop of mystifikations about Kafka [Электронный ресурс]. URL: <http://members.virtualtourist.com/m/p/m/1ae024> (дата обращения 18.06.2016).

Pospiszyl, T. Receptář Tvrdohlavých [Электронный ресурс]. URL: <http://www.tvrdohlavi.cz/> (Napsali o nás) (дата обращения: 18.06.2016).

Raabe, P. Franz Kafka. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1970.

Архипов Ю.И. Пражская немецкая школа // История всемирной литературы: в 8 тт. Т. 8. М.: Наука, 1994. с. 356–360.

References

Archipov, U.I. (1994). Prazhskaia nemetskaja shkola [Prague German Literary School]. The History of World Literature [Istorija miri-

voj literatury] in 8 volumes. Vol. 8. Moscow: Nauka.

Benjamin, W. (2000). Frants Kafka [Franz Kafka]. Moscow: Ad Marginem.

Bobrakov-Timoshkin, A.E. (2004). «Prazhs-kij tekst» v cheshsloj literature kontsa XIX – nachala XX vekov [The «Prague Text» in the Czech Literature of the late 19th – early 20th Century]. Abstract of a PhD Thesis. Moscow: Lomonosov Moscow State University.

Chernenko, I.A. (2013). Dve pritchi o sush'nosti iskusstva («Golodar» F. Kafki i «Tya-ga k glubine» P. Zuskinda [Two stories on the essence of art: F. Kafka's «Hunger Artist» and P. Züskind's «Depth Wish»]. Izvestija UFU: Filologicheskie nauki, 2, pp. 30–39.

David, K. (2011). Frants Kafka [Franz Kafka]. Moscow: Molodaja gvardia.

Deleuze, G. (2011). Frensis Bekon: logika oschuchenija [Francis Bacon: the Logic of Sensation]. Saint Petersburg: Machina.

Kafka, F. (1995). Dnevnik i pis'ma [Diaries and Letters]. Moscow: DI-DIK.

Kafka, F. (2006). Opisanie odnoj bor'by / issledovaniia odnoj sobaki [Description of a Struggle / Investigations of a Dog] (collection). Saint Petersburg: Azbuka.

Karasev, L.V. (1993). Gogol' i ontologicheskij vopros [Gogol and the Ontological Question]. Questions of Philosophy [Voprosy filosofii], 8., pp. 84–96.

Kemper, H.-G. (1994). Expressionismus. München: Wilhelm Fink Verlag.

Kruglikov, V.A. (1998). Para-sakaz o metafizike Frantsa Kafki [Para-tale about Franz Kafka's Metaphysics]. Chelovek I iskusstvo [Human and Art], edition 1: Antropos i poesis [Anthropos and Poesis]. Moscow: RAN Institute of philosophy.

Mann, U. Vstrecha v labitinte: Frants Kafka i Nikolaj Gogol' [The Meeting in a Labyrinth: Franz Kafka and Nikolay Gogol]. Literary issues, 2, pp. 162-186.

Matyášová, J. Stop of mystifikations about Kafka Available from: <http://members.virtualtourist.com/m/p/m/1ae024> (date of access: 18.06.2016).

Mednis, N.E. (2003). Sverhteksty v russoj literature [Supertexts in the Russian Literature]. Novosibirsk: NGPU.

Pestova, N.V. (2015). Avstrijskij literaturnyj ekspressionizm [Austrian literary expressionism]. Ekaterinburg: Ural State Pedagogical University.

Podoroga, V.A. (1995). Fenomenologija tela [Phenomenology of the Body]. Moscow: Ad Marginem.

Pospisyl, T. (n.d.). Receptář Tvrdohlavých. Available from: <http://www.tvrdohlavi.cz/> (Nap-sali o nás) (date of access: 18.06.2016).

Raabe, P. (1970). Franz Kafka. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag.

Róna, J. (n.d.). Malíř a sochař: Available from: <http://www.jaroslav-rona.cz/stranky/cv> (date of access: 18.06.2016).

Rudnev, V.P. (1999). The dictionary of 20th century's culture: key concepts and texts [slovar' kultury XX veka: kluchevye ponyatija i tetsty]. Moscow: Agraf.

Vartanov, A.S. (1982). About the Correlation between Literature and Art [O sootnoshenii literatury i izobrazitel'nogo iskusstva]. Literature and Pictorial Art [Literatura I zhivopis']. Moscow: Nauka.

MONUMENTS TO FRANZ KAFKA IN PRAGUE: EXPRESSIONISM VS TOURISTIC COMMEMORATION

Yulia G. Boldyreva, Master of Philology, Southern Federal University, Rostov-on-Don, Russia;
e-mail: iennahen@gmail.com

Abstract. The paper views the Prague monuments to Franz Kafka (by Jaroslav Róna, Karel Hladik, and David Černý) from the point of specific urban rhetoric of deformed corporality. Selected elements of expressionistic poetics and existential attitude to the human in the artists' sculptures claim to be considered truly Kafkaesque objects of the contemporary city of Prague. Specific plastic forms reveal the inner world of Kafka's writing and in such a way subvert a massive touristic commemoration of the writer's artistic view.

Key words: Jaroslav Róna, Karel Hladik, David Černý, Franz Kafka, expressionism, sculpture, rhetoric of commemoration.

