

ВАДИМ РУДНЕВ

«Прочь отсюда!»
Франц Кафка. «Отъезд»:
Девять интерпретаций

Я велел своему слуге привести из конюшни мою лошадь, но он не понял меня. Тогда я сам пошел, запряг коня и поехал. Впереди тревожно звучали трубы.

У ворот он спросил меня: Куда вы едете?

— Не знаю сам, — ответил я, — но только прочь отсюда! но только прочь отсюда! только бы прочь отсюда! Лишь так достигну я своей цели.

— Вы знаете свою цель? — спросил он.

Да! — ответил я. — Прочь отсюда! Вот моя цель.

1. Джон Остин

Сказать, что А что-то имел в виду под *x*, значит сказать, что А намеревался, употребив выражение *x*, этим своим употреблением показать определенное воздействие на слушающих посредством того, что слушающие опознают это намерение. В данном примере использование директивного иллокутивного акта явно неуспешно, причем неуспешно по совершенно непонятным причинам. Прежде всего, в этой осечке (*misfire*) неясно, что означает, что слуга «не понял» героя. Мы бы приняли данный диалог как образец иллокутивной неудачи, если бы было написано

* *Я велел слуге привести из конюшни мою лошадь, но он не расслышал меня.*

В этом случае мы расценили бы подобный иллокутивный акт как обычную неудачу, неуспешность, и, возможно, порекомендовали бы говорящему просто повторить свое высказывание. Но, однако, здесь не говорится о том, что слуга *не расслышал* говорящего и вообще никак не конкретизируются условия успешности речевого поведения. Но, так или иначе, допустим, говорящий по каким-то неизвестным нам причинам не смог в точности разобрать, почему именно слуга не понял его и *что означает*, что он его не понял. Во всяком случае, говорящему стало ясно, что слуга не намеревается исполнять его приказание привести лошадь из конюшни. В этом

случае помимо простого повторения приказаний возможные некие побудительные или вопросительные косвенные иллокутивные воздействия, направленные на то, чтобы выяснить условия успешности иллокутивного акта. Например, говорящий может сказать:

Ты что, не слушал, что я говорю? или

Я, кажется, ясно сказал тебе, что бы ты привел из конюшни мою лошадь или

Ты что оглох, тебе что, надоело твое место? и т. д.

Ничего этого говорящий не делает. Вместо этого он сам идет на конюшню, нарушая одно из важнейших условий «направления приспособления между словами и миром». Статусы господина и слуги подразумевают определенные речевые конвенции между ними. И тот факт, что господин в ответ на вольное или не вольное непослушание слуги идет и выполняет действие, которое должен был выполнить слуга, является вопиющим нарушением правил языковой игры между говорящим-господином и слушающим-слугой.

Здесь возможно было бы объяснение, в соответствии с которым между слугой и господином установились некие неформальные отношения, вследствие которых господин вместо того, чтобы повторить приказание, наказать слугу и т. п., просто *обиделся* на него как на *равного*, и его жест — то, что он пошел в конюшню, и сам оседлал лошадь — факт этой затаенной обиды.

Однако дальнейшее развитие событий не подтверждает этой гипотезы. Оказывается, что слуга не просто отказывается повиноваться элементарным приказаниям господина и не только не собирается следовать за своим господином, что было бы наиболее естественно, но он еще берет на себя смелость на осуществление речевого действия, которое явно не входит в его компетенцию как слуги, спрашивая господина о его намерениях.

На что следует столь же неадекватная реакция господина. Вместо того, чтобы одернуть, поставить слугу на место, он покорно отвечает ему.

В сущности, приведенный текст не только представляет собой цепь непонятных и ничем не мотивированных коммуникативных неудач, но и демонстрирует абсурдность самой *идеи* речевого поведения. Последние слова говорящего после уже не вызывающего удивления завязавшегося и поразжающего в таких обстоятельствах своей наигранной обыденностью диалога, логически переворачивают и абсурдируют всю ситуацию «отъезда».

2. Людвиг Витгенштейн

Как мы можем что-то утверждать об этом человеке, если мы о нем ничего не знаем? Мы знаем только, что он хочет уехать. Но почему?

Мы можем сказать только, что он вырвался из какой-то привычной формы жизни, из каких-то привычных языковых игр, он больше не может в них пребывать. Он вырвался из привычной связи фактов и предложений. Поэтому немудрено, что все, что он говорит, не укладывается в при-

вычную картину того, что обычно говорят люди и как они реагируют на слова собеседника.

Слуга не понял его, когда он приказал привести из конюшни лошадь, но, возможно, эта просьба была настолько удивительна в обстоятельствах, о которых мы ничего не знаем, что удивление слуги было наиболее естественной реакцией на его слова. Возможно, что до этого он только что читал книгу или спокойно завтракал.

И что такое в данном случае «не понял»? — «Убирайся вон!» — «Не понял!..». «Не понял» здесь не выражение отсутствия собственно понимания, но скорее выражение удивления, ошеломленности. И ничего удивительного, что в таком экстремальном состоянии, когда этот человек принял столь необычное и, возможно, внезапное решение, он уже не удивляется непониманию слуги. Он выпал из обыденных форм жизни. Для него слуга уже не слуга. Он обращается к нему за помощью скорее по инерции той обыденной формы жизни, из которой он выпал. Он не может с ним обращаться, как обычно обращаются со слугами. Ругают их, поторапливают и т. д. — «Я пойду сейчас утоплюсь». — «Не понял». В этой ситуации глупо было бы спрашивать «А захватили вы свою купальную шапочку?». Конечно, не понял. И в этой ситуации совершенно естественно махнуть рукой на это «непонимание».

Правила в этой последовательности предложений формируются по ходу действия. Здесь уже не действуют обыденные правила, которым можно следовать, не задумываясь, в привычной жизни. Но язык не может не следовать *каким бы то ни было* правилам. Если прежние правила не подходят, создаются новые, более адекватные применительно к данной ситуации. Вероятно, этот человек чрезвычайно удивился бы, если бы в ответ на просьбу привести ему лошадь в столь необычных обстоятельствах, слуга ответил бы ему «Слушаюсь!» «Сию минутку!» или «Чего изволите?» Это было бы использованием старых правил, которые уже не годятся. Своим непониманием слуга дал понять, что он гораздо лучше, чем, возможно, следовало ожидать, *понимает* своего господина. Языковая игра перестраивается на ходу. Слушает уже больше не слуга, а говорит не господин. Они должны перестроиться. Но перед этим господин остается в одиночестве. Приняв такое экстремальное решение, он не может уже рассчитывать на помощь слуги. Человек, принявший необычное решение, не может рассчитывать на то, что близкие с полуслова поймут его и побегут исполнять его приказания. Поэтому он спокойно, с обреченностью одиночества идет сам запрягать свою лошадь.

Почему люди пользуются одними словами и не пользуются другими? Что производит на нас впечатление в этих предложениях. Допустим, тот факт, что этот человек увидел впереди трубы, не вызывает удивления, но, если бы он спокойно, не торопясь, сидя на лошади, вынул из кармана трубку и раскурил ее, это было бы гораздо более удивительно.

Мы очень мало знаем вначале об этом человеке, об обстоятельствах его жизни, но эта последовательность предложений построена таким образом, что с каждой новой фразой мы узнаем все больше. Это происходит, по-видимому, оттого, что здесь пользуются не обычными предложениями, которые значат то, что они значат, в обыденном языке, а лишь какими-то намеками. Когда слуга у ворот спрашивает «Куда вы едете?», то это скорее выражение его сочувствия и простое любопытство. При этом формально этот вопрос еще задан снизу вверх. Слуга стоит у ворот, а хозяин уже сидит на лошади и, возможно, смотрит вдаль, туда, где ему вскоре померещатся звучащие трубы. Поэтому когда он отвечает «Не знаю сам», он отвечает как бы сам себе, своим мыслям, так как он, по всей видимости, действительно не знает, куда он, собственно, собрался. И вопрос слуги просто аранжировал его внутренние мысли.

— «Зачем ты пришел?» — «Не знаю сам. Чтобы увидеть тебя.» — «Чтобы придти хоть куда-нибудь». Все это слуга, по всей видимости, понимает, поэтому его вопрос, который звучит несколько неожиданно резко — «Вы знаете вашу цель?» — просто выражение искреннего удивления. Тем более удивительно, что, оказывается, этот человек знает свою цель. Хотя эта цель состоит лишь в том, чтобы поскорее отсюда убраться. Цель, о которой спрашивал слуга, и цель, которую имеет в виду господин, это разные цели. Они употребляют слова в разных значениях.

Кого больше жаль в этих обстоятельствах слугу или хозяина? В определенном смысле больше жаль слугу, который остается один в опустевшем доме, без господина, совершенно не понимая, очевидно, что ему делать дальше. У хозяина есть цель — вырваться отсюда. У слуги нет и этого.

Может быть, слуге жалко расставаться с хозяином, возможно, он думает, что теперь у его господина будут новые друзья и новые услуги. Об этом обо всем не говорится ни слова, но сама атмосфера молчаливо свидетельствует об этом.

Ценность эстетического не в длинных описаниях. Как если бы этот человек начал стенать, рвать на себе волосы и кричать «Я не могу больше находиться в этом опустылевшем доме! Мне все надоело! Я сию же секунду уезжаю отсюда! Немедленно седлай мою лошадь, ноги моей здесь больше не будет!» Но он говорит только «прочь отсюда». Этот жест гораздо более выразителен.

3. Карл Густав Юнг

Когда человек неожиданно собирается отправиться в путь, бросая вдруг своих близких и все, что ему до этого было дорого, то цель его путешествия настолько серьезна, что не имеет смысла спрашивать у него, куда он оправляется и чего ждет от своего его паломничества. Его цель — обретение своей самости, *индивидуация*, которая есть не что иное как освобождение

дение от лживых покровов Персоны и суггестивной власти бессознательных образов. То, каким человек чувствовал себя в привычной обстановке, его социальная маска, его должность, профессия, жизненные приоритеты, то, как он смотрел на действительность, — это и есть Персона. Отправляясь в путь, он должен сорвать эту маску, и его лицо под маской, пожалуй что, никто не узнает, и его речь изменится до такой степени, что никто не будет в состоянии понять того, чего он хочет и что он собирается делать.

Поэтому, когда герой велит слуге привести из конюшни его лошадь, слуге не невдомек такое, казалось бы, простое поручение. Казалось бы, чего тут не понять — такая обыкновенная и привычная просьба. Очевидно, герой не раз обращался к нему с подобным приказанием. Но это путешествие, как уже говорилось, особое. И герой уже, сам этого не понимая, говорит не тем языком которым говорил ранее, и просьба его означает не то, что она обозначала в обыденной жизни.

Лошадь, или конь, — один из архетипов коллективного бессознательного, в пучины которого человек погружается на пути индивидуации, сбросив с себя маску Персоны. В мифологических традициях разных народов лошадь — это атрибут божества или человека, который идет путем божества. На божественных конях путешествуют по небу дети бога Диоскуры. Общим для всех индоевропейских мифологий является божество на колеснице, запряженной конями. Недаром герой слышит призывные звуки трубы, которые не слышны его слуге, остающемуся в старом обыденном мире. Это божественная труба Господа, звуками которой ангел призывает его и подбадривает на его нелегком пути.

Но конь, которого оседлал герой, это еще и жертвенный конь, приносимый в жертву устройению нового большого мира. Недаром «Брихадараньяка-упанишада» начинается многозначительными словами: «Не правда ли мир подобен жертвенному коню!» Герой приносит свой малый космос в жертву большому божественному космосу, с которым он будет равен, когда пройдет страшный путь обряда инициации. Он подобен Парсифалю, отправляющемуся на поиски священного Грааля, которого на пути ждут немалые приключения.

Кого же он оставляет дома, что это за персонаж, который задает ему каверзные, но ненужные уже вопросы, кто этот фамулус, который сопровождает его до ворот дома, держась за стремя его лошади? Это не что иное как Тень героя. Тень — чрезвычайно опасная сущность, и герой совершенно правильно делает, стараясь перед дорогой освободиться от своей Тени, этой опасной и каверзной спутницы, от которой можно ждать столь многих неприятностей, которая будет тянуть его домой, к привычному очагу, потому что она не разделяет его стремления к освобождению от ложных покровов Персоны. Другое дело — лошадь — это его Анима. Вот кто будет его верным спутником, вот кого он берет с со-

бой в свою долгую дорогу, вот кто будет поддержкой и опорой в пути, женское земное начало, которое он берет с собой. Анима понимает тайный язык, которым герой заговорил со слугой-Тенью на тайном языке, чтобы испытать его. Слуга не понял его потому, что слуга-Тень — это слуга дьявола, который не понимает языка тех, кто встал на путь божественной индивидуации.

Важно также и то, что перед тем, как сесть на лошадь, герой отправляется в конюшню. Это архетипическая пещера, куда герой спускается за своей Анимой. Такие архетипические образы часто видятся в сновидениях. Необходимо обращать внимание на такие сновидения, они призывают нас к новому пути. Ведь то, что происходит с героем, и есть сновидение. И это очень важное сновидение. Пусть не смущает, что в сновидении все не так, как в обычной жизни — что люди говорят невпопад, а слуги не понимают своих хозяев.

На самом ли деле мы хозяева в собственном доме? Ни жена, ни дети не сопровождают странника. Мужское и женское сливаются в одном в начале божественного пути. Герой становится божественным андрогином, все мирское ему теперь чуждо и непонятно, ведь не только слуга не понимает героя, но и герой перестает понимать слугу.

Куда же отправляется герой — в Индию или в Китай, в Индонезию или к индейцам Пуэбло, чтобы набраться у них восточной мудрости? Он не знает сам. Дорога и Анима укажут ему верное направление. Герой — представитель не мыслительного, интуитивного типа, он экстраверт, поэтому он устремлен не вовнутрь себя, а во вне, в предстоящую дорогу. Его главная цель — освободиться от оков домашнего очага, от ложных покровов Персоны.

Поэтому когда герой говорит «Прочь отсюда!», он тем самым намекает, что путь его лежит через смерть. Фрейд в одном из немногих своих трудов, в котором он не придерживает жестко своих сексуальных догматов, рассказывает историю о своем внуке, который играет катушкой, отбрасывая ее от себя и говоря «Прочь» (Fort!) и притягивая ее назад со словами «Здесь!» (Da!). Здесь с не оставившей под конец жизни великого ученого проницательностью Фрейд замечает, что речь идет об игре со смертью. «Прочь» — это прочь от жизни — когда все пропадает из виду. Да — это обратно от смерти к жизни. Нашему герою нескоро придется, если вообще придется, сказать себе Да, его путь слишком долг и мучителен, не каждому под силу преодолеть коварные регрессивные заслоны коллективного бессознательного и выйти из него чистым и готовым к новой жизни. Смерть не является целью. Она, как бумеранг, возвращается в другой жизни, в другом воплощении. Но пока герой только вышел из дому. Он полон решимости. Прочь отсюда, из ложного мира пустых идентификаций. В путь, каким бы долгим он ни было! Пожелаем ему мужества в его нелегкой дороге.

4. Людвиг Бинсвангер

Бытие-здоровым-в-мире есть позволение существу быть таким, каково оно есть. Напротив, душевная болезнь означает невозможность безмятежно пребывать среди вещей. Среди знакомого, теплого пространства дома и близких. В болезни Dasein опустошается, омиряется, ему начинает сопутствовать аутизм и зловещесть. Оно стремится как-то себя заполнить. И поскольку мир перестает быть знакомым и нужным, человек ищет другого мира, чтобы как-то заполнить брешь в своей экзистенции. Он стремится уйти из привычного пространства в поисках другого в надежде на заполнение и адекватность своему состоянию. Эта невозможность спокойного и мирного *пребывания* (Aufenthalt), неспособность примириться с беспорядком и несогласованностью вещей, подразумевает экстравагантность и отчуждение от всего привычного и прежде родного. Слова теряют свой смысл, и общение с другим становится невозможным. Ему показалось, что он велел слуге привести из конюшни свою лошадь, но *что* он сказал на самом деле, неизвестно. Ассоциации и язык рассогласовываются. Он думает одно а говорит совсем другое, если вообще что-то еще говорится. Близкие уже не могут понять такого человека, они пытаются подойти к нему с прежними мерками, но из этого ничего не выходит. Окружающий мир (Umwelt) становится шатким и угрожает исчезновением.

Происходит расщепление согласованности опыта на альтернативы, на жесткое или-или. Отсюда — бегство как экстремальный путь в попытке заполнить экзистенциальную брешь. Для такого человека невозможна середина, он шарахается от одной альтернативы к другой. Так Элен Вест истощает себя мукой желая похудеть и тут же набивает свою утробу. Так и этот человек в поисках выхода своего Dasein из опустошенного и зловещего круга стремится вырваться наружу, чтобы, возможно, через минуту повернуть резко назад. Куда он стремится, он сам не знает. Он заполняет брешь в своем опыте все новыми идеями или одной идеей, полностью охватившей его рассудок. Бороться с такими проявлениями невозможно и нет смысла. Опустошенное Dasein изводит самое себя, оно хватается слепо и ошибочно в своем выборе средств. Невозможно найти путь назад из этой экстравагантности, и человек запутывается в ней все больше и больше. В нем господствует *Тревога* подчинения другой стороне альтернативы. Во всем теперь ему чудится беспокойное. Во всех Dasein чует врагов. В этом дефектном экзистенциальном модусе отчуждение и преследование производит ложное впечатление первоначальной иллюзии успокоения. Прежние близкие утрачивают знакомые черты, они становятся преследователями, от них надо убежать. Как с ними можно пребывать в едином мире, если они не понимают самых простых вещей!

Все приходится делать самому, взваливать на себя, самому седлать лошадь, самому открывать ворота, чтобы бежать прочь отсюда. Здесь больше нет знакомого, теплого, здесь чужие непонимающие лица, здесь страшно. Добродушный слуга недоумевает и, сам не желая того, превращается в преследователя. Его простодушный вопрос «Куда вы едете?» звучит зловеще и иронически. Как он может понять, если миры их теперь больше не пересекаются. Герой начинает галлюцинировать, он слышит вдалеке призывно звучащие трубы, но слуге ничего этого не слышно. Галлюцинация, так же как и преследование, действует в качестве иллюзорного защитного механизма, который дает модус некой экзистенциальной мотивации экстравагантному поведению. Если видятся трубы, означающие призыв, значит его бегство бессмысленно. Галлюцинация, по сути окончательно омиряющая *Dasein*, действует поначалу успокаивающе, давая иллюзию ободрения. Если слышится звук трубы, значит это призыв, значит надо торопиться.

Это «падение»-в-мир, невозможность бытия-вместе-с, невозможность *схваченности* кем-либо предопределяет одиночество-в-болезни, одиночество странствия, бессмысленного, но поначалу кажущегося единственным целительным *выходом*.

Но опустошенное, омиренное *Dasein* поначалу пытается также пользоваться *прикрытием*, которое может являться в виде иллюзии обычного разговора с близкими о том, что все нормально, просто он хочет попутешествовать — вот слуга, вот конюшня с лошадью. Создается пустая видимость хорошо знакомых вещей, которая тут же и разрушается, рассогласуется, потому что ответа на эту кажущуюся попытку контакта он уже не слышит. Его не понимает, он говорит на каком-то другом экзистенциально чуждом языке.

Существование, таким образом, *стирается*, уходит из обычной экзистенции в несвободные формы умопомешательства. *Dasein* отдает себя в руки сил, чуждых ему. Человека как будто что-то гонит из дому в его непоколебимой уверенности и *решимости*.

Власть Ужасного охватывает человека в невозможности объяснить, невозможности остановиться. Чрезмерная *забота* близких воспринимается как каверзная навязчивая угроза чуждых сил, от которых нужно поскорее освободиться, спастись бегством. Лишь так можно достигнуть своей цели. Но эта цель иллюзорна, потому что в сознании уже господствует инверсированная логика. Чтобы достичь цели, нужно убежать прочь, но, когда задаешься вопросом, в чем же состоит эта цель, то оказывается, что цель в том и состоит, чтобы убежать, попытаться спастись бегством. И близкие наконец понимают, что бороться с этим бессмысленно. Поэтому слуга не пытается ни поехать с ним, ни уговорить его остаться. Он понимает, что экзистенциальное сотрудничество с бывшим господином уже невозможно.

5. Виктор Шкловский

Работа искусства сводится к накоплению новых приемов расположения и обработки словесных материалов. Если бы мы имели дело с обычным рассказом, то его завязка — отъезд из дома — вполне традиционная и нормальная завязка, известная еще фольклору: «герой уезжает из дома», *отлучка*, — выглядела бы совсем не так. Было бы сказано, что за героем из дому «гурьбой выбежали дети», что жена в «заплаканным лицом молча глядела ему вслед» и так далее. Слуга, разумеется, тоже вел бы себя совершенно иначе.

У Кафки обычно бывает все наоборот. Если слуга — то он только мешает, если есть письмо, то оно не отсылается по месту назначения, если герою говорят самую важную новость, за которой он охотился на протяжении всего повествования, он в эту самую минуту, когда ему эту новость готовы сообщить, засыпает. Таков один из приемов *обновления* словесного материала, создания художественной формы, отталкивающейся от старых, изживших себя форм.

У Льва Толстого есть неоконченный рассказ, как офицер едет с Крымской войны домой. Он въезжает в аллею, вдруг навстречу ему выбегают жена и дети. Но у него никаких жены и детей. Он случайно въехал в свое будущее. Толстой сделал попытку попасть в будущее словесности.

Основным приемом искусства является остранение вещей и затруднение формы, увеличивающих трудность и долготу восприятия. В данном случае писатель действует тем способом, что напротив рассказывает все предельно коротко. Нет никаких обычных в таких случаях зачинов — «В погожий апрельский денек, когда солнце едва выглянуло из-за деревьев, я велел старому слуге Василию вывести из конюшни мою лошадь»... и так далее. Все здесь предельно лаконично, и именно это производит эффект формальной новизны. Этот основной прием разворачивается и далее. В оболочке привычных вопросно-ответных форма диалога мы на самом деле здесь диалога не видим. Эта вопросно-ответная форма не заполнена содержанием. Собеседники друг друга не слышат, а если и отвечают, то невпопад и как-то странно. Между ними отсутствуют привычные жанрово обусловленные связи — если слуга, то должен выполнять приказания и т. д. В сущности, рассказ который мы имеем, это не что иное как очередная версия «Дон Кихота» (и тем самым рыцарского романа). Отважный (безумный) герой выезжает из дома в поисках подвигов. Его оруженосец (слуга) следует за ним. Здесь опять пустотный поворот приема. Санчо Панса из добродушного и верного слуги, следующего повсюду за своим господином, превращается в какое-то колючее ироническое существо, которое не только не желает следовать за своим господином, но еще задает какие-то высокомерные вопросы.

Однако наиболее странным является в рассказе то, что все эти странности подаются как самое обычное дело. И в этом весь Кафка. Если бы Толстой захотел написать историю о странном отъезде из дома, он мог бы написать ее, например, от лица лошади, той, что слуга отказался выводить из конюшни: «Человек, который обычно ездил на мне, никогда не запрягал меня и не кормил. Другой человек, который назывался слугой первого человека, напротив всегда кормил, чистил и запрягал меня, но никогда на мне не ездил. Теперь же тот человек, который обычно запрягал меня, почему-то отказывался это делать, а тот человек, который ездил на мне и назывался моим и его хозяином, не кричал и не ругал его за это, что по моим понятиям было бы правильным делом хозяина по отношению к слуге, но сам пошел в конюшню, неловкими движениями рук оседлал меня, и мы поехали к воротам. У ворот я понял, что человек, которого называли слугой, не только не собирается сопровождать нас, но понял также, что мы едем не на прогулку, а неизвестно куда и зачем, в какое-то неизвестное и непонятное самому хозяину место».

В сущности, то, что предлагает здесь Кафка, это антисказка. Герой уезжает из дома, после этого он должен встретить волшебное животное, которое подарит ему чудесную вещь, потом появится волшебный лес, избушка на курьих ножках и т. п. Здесь же начало сразу переходит в конец, хотя значительность происходящего предполагает в качестве возможного развития событий и лес, и бабу Ягу, и золотые яблоки.

В искусстве, особенно в новом, непривычном для обывателя, форма создает для себя содержание, то есть важно не то, что происходит, а то, как оно происходит, и от того, как оно происходит, появляется новое «что», новое содержание. Для того слуга и не понимает господина, для того герой ведет себя так странно и необычно, чтобы создать новую форму, которая повлечет за собой новое содержание — совершенно необычную ситуацию чего-то немотивированного, но в то же время в высшей степени значительного.

Кафка использует здесь прием отсутствия формы. Тут нет ни привычных в искусстве мотивов ложного узнавания или ошибки, нет любви, преступлений, нет тайны. Вернее тайна есть, но она формируется на отсутствии тайны в обычном смысле этого слова.

Основные частные приемы здесь напряжение и сжатие формы. Хотя в определенном смысле рассказ Кафки можно назвать и традиционным. Так для образования сюжета необходимы действие и противодействие, что мы имеем здесь налицо в конфликте между героем и слугой. По сути дела слуга это не только Санчо Панса, но и доктор Ватсон, «постоянный дурак», который нужен только для того, чтобы было кому рассказывать свои хитроумные версии и было кому совершать ошибки. Эта функция слуги здесь налицо в виде неумелого противодействия герою.

Новелла с отрицательным концом — тоже не новинка. Здесь искусство действует, как язык. Допустим, если форма родительного падежа слова

стал имеет окончание *-а*, то в именительном падеже никакого окончания как бы вообще нет. Но это отсутствие окончания и есть окончание именительного падежа у существительных мужского рода. Этим приемом умело пользуется Кафка.

Загадка, присутствующая в рассказе, как и всякая загадка, не просто параллелизм с выпущенной второй частью, а игра с возможностями провести несколько параллелей. Так возможно несколько мотивировок внезапного отъезда героя – срочное, не терпящее отлагательств дело, внезапное немотивированное желание либо сумасшествие. Мотив трубы дает также множественную мотивировку. Возможно, это спутники издалика зовут героя поторопится, возможно, герой просто помешанный и звук трубы ему чудится или наконец это некая потусторонняя труба, которая своим призывом переводит действие в совершенно иной, мистический план. Все три версии существуют одновременно.

Античная драма заканчивалась последними словами героя, которые назывались *г н о м а*. Это была ударная концовка, пуант текста, она встречается и у Софокла, и у Еврипида. В «Горе от ума» Чацкий кричит «Карету мне, карету», в нашем рассказе герой повторяет «Прочь отсюда!» Как видим, различия между традиционным и новаторским в искусстве имеют отнесенный характер.

6. Жак Лакан

Каждый из вас, если его спросить, что стоит в центре этого рассказа, наверняка скажет, что это диалектика раба и господина. Правильно, но в чем состоит эта диалектика, к чему она приводит, и, главное, в чем коренятся ее истоки? Вот на этот вопрос вам будет ответить трудненько. Истоки этой диалектики – в Отце, да-да, в Имени Отца. Вы спросите, где же здесь отец, ни о каком отце ничего не говорится. Но нельзя все принимать за чистую монету.

Роман Яacobсон, мой близкий друг, говорил, мне, что, если хочешь понять один маленький текст, надо держать в голове *все* тексты. У Кафки, если вы читали Кафку, а если не читали, то надеюсь, что прочтете в будущем, символ Отца имеет всегда огромное значение. Вопрос, куда бежит герой в разбираемом нами тексте, непрост. Но я думаю, ответ таков: Он бежит от отца. Это как бы продолжение или фрагмент, расширение, известного рассказа того же автора «Приговор», когда сын разговаривает с немощным отцом. Но отец только кажется немощным. На самом деле он, как никогда, преисполнен символической власти, он по-прежнему является Господином и спокойно отправляет сына на смерть. Вот и теперь сын бежит на встречу смерти.

Здесь мы подходим к истинной подоплеке диалектики раба и господина, как она раскрывается в этом тексте. Почему слуга и господин меняют-

ся местами? Потому что бывший господин теперь находится в руках куда более могущественного господина, абсолютного Господина, имя которому Смерть, и слуга является лишь отображением в Другом символического коррелята этой навязчивой охваченности смертью, одержимости смертью. И не только смертью, но и психозом как ирреальным проводником смерти. Разорванная цепочка означающих, которая явным образом имеет здесь место, невозможность коммуникации и набирающая силу за текстом метафора Отца — все свидетельствует о психозе.

Что такое психоз? Это желание, которое не может быть удовлетворено в Другом. Это нехватка бытия, хватившая через край. При этом надо помнить, что суть психоза не в потере реальности, как думают те, кто читал Фрейда слишком поверхностно, — психоз состоит в той силе, которая вызывается к жизни на месте этой зияющей дыры в реальности, в той силе, которая заступает место реальности.

Состояние субъекта зависит от того, что происходит в Другом. Что же там происходит? То, что там происходит, артикулировано как дискурс. Это бессознательное. Оно артикулировано как дискурс Другого. Бессознательное никогда не молчит и не говорит «нет», как любил повторять Фрейд. Почему в данном случае бессознательное в лице слуги говорит «нет»? На самом деле оно говорит «Да!». Когда слуга спрашивает «Куда вы едете?», — он тем самым восполняет желание своего господина как нехватку в другом. «Куда вы едете?» означает «Как бы я хотел отдать концы вместе в сами, но извините, я еще не закончил своих земных дел».

Человеческое бытие нельзя постичь вне безумия, но диалектика безумия как смерти символизации в Другом подразумевает, как на грех, что спятил герой, а психические разрушения происходят в слуге — аутизм демонстрирует и неадекватные вопросы задает не кто иной как слуга. Потому что у Кафки Символическое всегда на службе у Реального. Вся эта чиновничья и судейская шатия это просто символические прислужники смерти как абсолютного Реального.

Что такое вообще желание, если оно предстает в форме галлюцинаторного удовлетворения, как в данном случае? Ибо тот факт, что слуга не слышит никаких звуков труб, означает лишь, что герой бредит и галлюцинирует. Если желание удовлетворяется галлюцинаторно, это свидетельствует о существовании другого регистра. Желание удовлетворяется вовсе не там, где ждет настоящее удовлетворение. Почему желание представляется чем-то другим по отношению к тому, что оно есть на самом деле? Почему Фрейд всегда называет желание сексуальным? Желание существует только в виде реакции на нехватку в реальности Другого. Поэтому любое желание сексуально. Поскольку любое желание есть желание Другого. Наличие же сопротивления желанию — это лишь состояние интерпретации, которую субъект дает себе на данный момент, это способ, посредством которого он интерпретирует ту точку, в которой он в данный момент находится.

При этом не следует упускать из виду важность автоматического повторения при психозе. Возможно, эта сцена, которая изображена в рассказе, повторяется изо дня в день. Каждое утро субъект выходит из дома, заставляет слугу выводить из конюшни лошадь (и слуга именно поэтому уже не реагирует на все это, так как он знает, что за всем этим последует), потом он выводит коня, едет за ворота, а потом возвращается, и на следующий день все начинается сызнова как ни в чем не бывало. Сейчас он говорит «Прочь отсюда!», а через полчаса как миленький прискачет обратно. В этом, я убежден, состоит как раз важная особенность сексуального. Не думайте, что сексуальное — в изображении постельных сцен, а что жизнь это прекрасная богиня, явившаяся на свет, чтобы произвести в итоге прекраснейшую из всех форм, будто есть в жизни хоть малейшая способность к свершениям и прогрессу. Жизнь — это опухоль и плесень, и характерно для нее, о чем писали многие и до Фрейда, не что иное как склонность к смерти.

7. Зигмунд Фрейд

Для того, чтобы истолковать сон, необходимо вскрыть его латентное содержание. (Тот, факт, что здесь мы имеем дело со сновидением или с неким его подобием, не вызывает сомнения; именно в сновидении социальные и личные отношения меняются на противоположные, только в сновидении не охотник стреляет в зайца, а заяц в охотника; только в сновидении слуга ведет себя, как хозяин, а хозяин, как слуга.) Мы располагаем двумя методами вскрытия латентного содержания сновидения — анализ исторического материала и анализ символов, которые присутствуют в сновидении. Исторический материал мы черпаем обычно из ассоциаций, предоставляемых нам пациентом-сновидцем. В данном случае это невозможно. Но поскольку анализ биографического материала, представляет собой фундаментальное значение, то в данном случае мы должны воспользоваться теми сведениями из биографии писателя-сновидца, которыми мы располагаем, и теми фактами его творчества, которые у нас есть у нас помимо разбираемого произведения. Главным невротическим мотивом, определившим несомненно всю дальнейшую жизнь Кафки, была его борьба с авторитарным отцом, который подавлял его и в детстве и когда он был уже взрослым. Кафка а знаменитом Письме к отцу признается, что в детстве так боялся его, что не сомневался в способности отца физически уничтожить его или, как он пишет, разорвать его на части. Страх перед отцом, имевший несомненную Эдиповскую окраску, был так велик, что Кафка, будучи два раз помолвленным, так и не смог жениться. Что в этом был повинен страх перед отцом, он сам признавался в дневнике. Что особенно важно для анализа нашего материала, Кафка никак не мог заставить себя уйти из отцовского дома и зажить отдельной жизнью, хотя на некоторое время ему это и удавалось.

Главными защитными механизмами, вступающими в силу на закате Эдипова комплекса, являются страх кастрации и отождествления себя с агрессором. Все это мы видим в биографии Кафки, который пытался либо примирить себя с Отцом, либо просто бежать от него. Бежать, как уже говорилось для того, чтобы начать нормальную сексуальную жизнь.

В нашем материале мы видим несколько мотивов — внезапный, ничем не мотивированный отъезд из дома, странное поведение слуги, езду на лошади и задержку перед воротами дома. Разберем каждый элемент по отдельности для того, чтобы потом воссоздать целостную картину латентного содержания сновидения. Ясно, что мотив преследования здесь играет не последнюю роль. Герой бежит из дома, как будто за ним гонятся. Он боится, что его преследует отец, как это видно из других рассказов Кафки, прежде всего из новеллы «Приговор», где отец приговаривает сына к казни. Дополнительный мотив, тесно связанный с преследованием, это гомосексуальность. Именно так можно объяснить странные панибратские взаимоотношения героя со слугой, когда слуга позволяет себе учительский тон по отношению к нему, не выполняет приказаний и задает непозволительные для слуги вопросы. Ясно, что между этими людьми были выстроены какие-то тягостные для обоих отношения. Можно предположить, что это были гомосексуальные отношения (как замена отношений с отцом), от которых прежде всего и хочет убежать герой. (О том, что паранойя, с которой мы в данном случае несомненно имеем дело — сверхценное желание бежать, навязчивое преследование, — тесно связана с гомосексуализмом, страхом того, что тебя, так сказать, «настигнут» сзади, мы показали подробно в нашей работе о параноидной деменции президента Шребера.)

Куда же бежит герой? Какова его цель? Он как будто не знает этого. Здесь нам поможет анализ символов сновидения. Мотив езды на лошади, как и всякое ритмическое движение, танцы, подъемы по лестницы и на гору символизирует половой акт. Всякий, кто знает старинное швабское выражение «вывести лошадку из конюшни», не станет сомневаться в правильности этого толкования. Итак, тот факт, что герой садится и собирается ехать на лошади, символизирует его стремление к гетеросексуальной нормальной жизни. В этом смысле можно сказать, что, когда слуга отказался выполнять приказание героя привести лошадь из конюшни, сделав вид, что не понял его, он на самом деле отлично *понял*, что имеет в виду герой, и именно поэтому отказался исполнять приказание. Дополнительные символы женских органов — труба, звуки которой галлюцинаторно слышит герой-параноик, и, в особенности, такой распространенный символ женских гениталий, как ворота, — говорят, что мы на верном пути.

То, что герой не знает о своих намерениях (не знает об истинном скрытом содержании своего сновидения), обычное явление. Можно сказать, что он не просто не знает, он лишь полагает, что не знает. Возможно, что в нашем материале он и на уровне явного содержания сновидения знает,

чего хочет, но притворяется, что не знает, чтобы попытаться сбить слугу-преследователя с толку, что ему явно не удастся. Обычно мы просто спрашиваем сновидца, о чем его сновидение, и он может сразу нам об этом сказать. Но то, что мог бы сказать нам Кафка, было бы возможно, если бы сновидение было бы ему уже не нужно, если бы бессознательное стало уже сознательным, на место Оно встало Я. Он мог бы сказать: «Я настолько боялся отца, что, имея намерения жениться и дважды пытаясь это сделать, не сделал этого из страха перед отцом, так и оставшись один, не в силах победить этот страх». Если бы Кафка смог сказать это нам так прямо, его жизнь наверное стала бы легче, но мы лишились бы тогда его удивительных произведений. Сновидения и художественные произведения никогда не говорят прямо, но от этого они говорят не менее красноречиво.

Заминка перед воротами, символизирующими вход в женские гениталии, означают страх перед нормальным коитусом и амбивалентность в отношении своего бывшего гомосексуального партнера. Оттого герой не едет сразу за ворота (не преступает к половому акту), а вступает в ненужные прения со своим проницательным слугой-преследователем, который своим якобы наивным вопросом: «Куда вы едете?» — на самом деле говорит: «Уж я-то знаю, чего ты хочешь!»

Мы не знаем, удалось ли герою войти в ворота (совершить нормальный половой акт). Мы оставляем его у ворот, в раздумии, хотя и полным решимости уехать. Однако сам мотив отъезда также имеет символическое значение. Когда во сне видят отъезд, езду по железной дороге, путешествие, уход из дома, это означает умирание. Об умершем обычно говорят, что он уехал или что он путешествует. В нашем материале проявляется характерная для параноидального сознания амбивалентность по отношению к сексуальной жизни, которая мыслится одновременно в терминах вторичной кастрации (страх сексуальной жизни — страх кастрации) и в терминах влечения смерти. Несколько лет назад моя ученица Сабина Шпильерейн показала тесную связь между половым актом и смертью и — шире — между созиданием и разрушением, рождением и смертью. Говоря словами наших последних исследований, мы можем утверждать, что человеком движет не только Эрос, не только инстинкт удовольствия и продолжения рода, но и стремление к смерти как обратная сторона первого. Сновидение является галлюцинаторным исполнением желания, но человек не всегда знает, в чем состоит его истинное желание, поэтому в сновидении могут скрываться два пласта. В первом, более поверхностном, это желание благополучной сексуальной жизни и с этой целью бегства из-под авторитарной отцовской опеки; во втором, более глубинном пласте осознание невозможности этого благополучного исхода компенсируется стремлением к смерти как разрешению этого неразрешимого конфликта и как наказанием за нарушение запретов, наложенных отцовским комплексом. Оба эти комплекса в нашем материале остаются неразрешенными.

8. Михаил Бахтин

Герой есть воплощенная в слове точка зрения на мир. Герой Кафки смотрит на мир со страхом и ужасом. Он боится мира. И страх это происходит из принципиальной неотвеченности слова, его нераспознаваемости в Другом. Он говорит, но его никто не слушает и не понимает его слов. Поэтому он и стремится выйти из этого топоса, где слово его не востребовано, туда, где он надеется быть услышанным. Он идет на зов трубы. Он откликается на него. Это пока что не речь, не членораздельное слово, но это призыв к слову, надежда на ответное слово.

Редукционизм Кафки – в этой всегдашней неотвеченности. Поэтому так часто у него появляются животные – насекомое в «Превращении», мышь, крот. Животное – символ того, кто не может ответить. Лошадь говорит у Толстого, но у Кафки – лошадь лишь средство передвижения, окончательно редуцированное в плане речи существо. Но не будучи понятным и услышанным, герой предпочитает бессловесную лошадь враждебному молчанию молчащего, хотя и умеющего говорить Другого. В этом смысле Другой у Кафки дан как антипод подлинного Другого, антипод живой речи. Если он и говорит, то он говорит не то и не так, от него не услышишь, доброго, проникновенного слова. Враждебность Другого и отсутствие проникновенного слова есть сущность и причина тотального кафкианского одиночества героя. Но в этом одиночестве больше истины, чем в пустых пересудах с непонимающим тебя Другим.

Мир без понимающего Другого – есть мертвый и враждебный мир, и герой готов куда угодно бежать из него в поисках подлинного Другого.

Если слово произнесено, оно жаждет получить ответное слово. Любое слово хочет быть услышанным и понятным, даже заведомо ложное слово. У Кафки, таким образом, мы видим реализацию поэтики редуцированной речи. В ответ на речь – либо полное молчание, либо симуляция речи, отнекивание. Слушающий как будто не пускает собеседника вглубь себя, не дает себе разиться его словом.

Кафка совершает своеобразный антидостоевский антикоперниковский, даже, можно сказать, птолемеевский переворот в литературе. Если у Достоевского слово настолько проникает в сознание, что от этого делается больно, у Кафки герои играют со словом, как об стенку горох. Они либо вообще не слышат, либо не понимают, а если понимают, то что-то совсем другое. Поэтому они говорят невнятно и непонятно, шарахаются от слова, как зачумленного, слово в их руках, как оружие, как камень или как угрожающе занесенный над головой Другого кулак.

Если у Достоевского сознанию героя противостоит равноправный мир других сознаний, которые взаимодействуют в коммуникации, то в редуцированном мире героев Кафки, как бы нет вообще ни одного

сознания. Это был бы мир автоматического поведения, как у Салтыкова-Щедрина, если бы мы не видели сколь мучителен этот мир. Но мучительность, стало быть, все же наличие сознания проявляется не через слово, а через жест. «Тогда я сам оседлал коня и поехал». Легче сделать что-то самому, даже нечто тебе несвойственное, чем объяснить это Другому. Своеобразие Кафки в том, что подразумевается, что раз уж не понимают таких простых вещей, как просьбу запрячь лошадь, то что уж там говорить о проникновении в душу человека. Об этом не может быть и речи.

Речь может быть только внешней, следящей, оценивающей и выносящей приговор. Слово выступает только как официальное, наподобие слова советского диктора с интонацией анонимной угрозы в голосе. Так слуга судит и оценивает поступки героя, и герой с легкостью встает в позицию судимого и оцениваемого. У Кафки вообще всегда герой с легкостью становится обвиняемым и оправдывающимся. Но при этом добиться оправдания невозможно, когда слово Другого закрыто душе, более того, невозможно добиться предъявления вины, как этого не может добиться семья Амалии в «Замке», так как для этого необходимо слишком много речевых усилий со стороны высших инстанций, на которые они не способны. Поэтому наиболее типичное поведение героев Кафки это и г н о р и р о в а н и е слова Другого, как будто оно не было произнесено вовсе. Реагируют только на жест или на вердикт, который является словом лишь формально, а по сути есть жест, перформатив, как говорят западные философы. Этот вердикт настолько окончательный и сокрушительный, что оправдаться невозможно, можно только сделать попытку убежать. Это вердикт-жест: «Ты мне больше не сын! Вон отсюда!» Поэтому слуга больше и не подчиняется приказаниям выгнанного из дому героя, который уже стал персоной non grata в собственном жилище.

У Достоевского герой протестует прежде всего через слово, через прение, полемику. У Кафки, если протест вообще возможен, то только вне речи или внутри фальсифицированного подобия речи. У героя тоже нет способности к диалогическому слову. «Прочь отсюда!» звучит тоже как поднятый кулак. Да и что можно еще ответить на окончательное авторитарное слово приговаривающего вердикта!

У Достоевского всегда нечто не решено не определено, что и проявляется в диалоге. У Кафки все всегда предрешено. Герой может проявлять чрезвычайную настойчивость и целенаправленность, но эти проявления не диалогичны, они идут помимо коммуникации. Даже когда герой говорит: «Не знаю сам», — это не звучит как нечто неопределенное, а скорее как некий окончательный приговор самому себе.

Почему же кафкианский герой лишается возможности диалога? Можно сказать, что герои Кафки психически неполноценны, но герои Достоевского тоже, как правило, психически нездоровы. Но истерическое слов героинь Достоевского невозможно без вопрошания ответной реакции.

Слово у Кафки это аутистическое слово, если воспользоваться выражением профессора Е. Блейлера. Оно говорится никому, ни по какому поводу и не попадет. Оно в диалогическом смысле обесценено. Если у него и есть адресат, то он где-то далеко, прочь отсюда. Когда молчат истерические больные, то они молчат так, как будто говорят: «Услышьте, как я молчу. Заговорите со мной!» Аутистический человек застывает в своем молчании подобно камню, а если вдруг начинает говорить, то речь его обращена в никуда и не может быть услышана и понята.

Если герои Достоевского никогда не совпадают с самими собой, то герои Кафки, слишком совпадают с собой. В этом их монологическая сила, но в этом и речевой провал современной литературы, которая либо ритмизирует речь, как у Андрея Белого, либо плетет из нее бесконечный узор цитат, как у Джойса, либо увязает в длинейших описаниях прошлого, как у Пруста, либо навязчиво повторяет одно и то же как у Фолкнера. Парадоксальный образом современная литература, столь, казалось, бы углубленно и утонченно работающая со словом, знаменует собой смерть живого слова, во всяком случае, окончательный приговор ему. В этой смерти речи писатель Кафка сыграл не последнюю роль, справедливо считаясь одним из основоположников новейших литературных течений.

За смертью речи закономерно следует смерть самого автора (название эссе современного западного философа), за смертью автора, очевидно, последует смерть самой литературы.

9. Послесловие

Предлагаю вернуться к началу текста, к самой, на первой взгляд, неадекватной интерпретации с точки зрения теории речевых актов Джона Остина. Она обращает внимание на то, что лежит на поверхности, на феноменологию текста в медицинском значении этого слова. Действительно, все речевые акты, которые здесь изображены, неуспешны. Но так было во всем творчестве Кафки.

Вся творческая судьба Франца Кафки (включая его жизнь, как она засвидетельствована в документах, письмах и биографических материалах) могла бы рассматриваться как цепь неуспешных речевых актов: в детстве и юности зависимость от грубого brutального отца порождает невозможность освободиться и зажить самостоятельной жизнью — все попытки сделать это тщетны; не получается обеспечить себе свободу, обеспечить возможность для спокойного творчества — самого главного в жизни; попытки жениться несколько раз срываются; все три романа остаются недописанными; письмо отцу («Письмо Отцу») — неотправленным; любимая женщина (Милена Есенская) — потерянной; все творчество кажется неудавшимся — Кафка завещает Макс Броду уничтожить все его рукописи. Однако и эта последняя воля не выполняется.

Но, взглядевшись внимательней, можно увидеть, что эта неуспешность достигается Кафкой как будто специально, он будто нарочно стремится к ней. Говоря серьезно, никто не мешал ему уехать из дома отца и жить одному, никто не мог помешать ему, взрослому человеку, жениться. Всякий раз он отказывается от брака без каких-либо видимых причин. Он мог бы послать письмо отцу по почте, однако он делает все возможное, чтобы письмо в руки отца не попало — он отдает его матери с просьбой передать письмо отцу (ср. с просьбой Макс Броду уничтожить рукописи), отлично понимая, что мать этого никогда не сделает.

Что же в результате? Болезненный ипохондрик, шизофреник, неуверенный в себе чиновник, тихий еврей из Праги, вечно больной и недовольный жизнью, становится после смерти величайшим писателем XX века, кумиром культуры нашего столетия. Кажущаяся неуспешность во время жизни оборачивается гиперуспешностью после смерти.

Каков был культурный фон, который окружал его творчество? Это австрийский экспрессионизм, наследие австро-венгерского модерна. Смысл экспрессионизма и основная его характерная черта состоит в том, что он гипертрофирует системность, но при этом искажает элементы системы, обостряя знаковый характер этой системности. Разупорядочение мира у Кафки происходит не от нарушения норм, а от слишком усердного их выполнения. У Кафки главенствует всегда некий высший Закон, проявления которого носят хотя часто неожиданный характер, но всегда строго детерминированный. Изображение искаженных речевых действий — одна из характерных особенностей прозы Кафки. Причем эти искажения идут именно по тем линиям, которые знакомы нам по жизни автора. Либо это неуспешность самых элементарных речевых действий, когда человек говорит что-то другому, а тот ему не отвечает, либо наоборот, когда самые невероятные речевые акты становятся гиперуспешными.

Так, в рассказе «Приговор» дряхлый, немощный отец вдруг кричит (неизвестно из-за чего) своему сыну: «Я приговариваю тебя к казни — казни водой» — и сын после этого немедленно бежит топиться. И в том и в другом случае подчеркивается, артикулируется сама сущность речевого акта, анатомируется его структура.

Своеобразным памятником неуспешности/гиперуспешности речевого поведения является знаменитое «Письмо Отцу», в котором Кафка, с одной стороны, показывает, что отец своими «ораторскими методами» воспитания — руганью, угрозами, злым смехом — добивался обратного тому, чего хотел от сына, превращая его в запуганное и зависимое существо.

Но, с другой стороны, Кафка признает, что именно таким, каким он вырос — запуганным, вечно боящимся отца, никуда не годным — он обязан этому воспитанию, которое в этом смысле было успешным. Возможно, если бы не отец, то Кафка женился бы, сделал карьеру, меньше страдал психически и не так рано бы умер. Но тогда возможно, он не написал бы «Замка».

Именно структуру этого последнего произведения определяет диалектика неуспешности и гиперуспешности. С одной стороны, чиновники Замка принадлежат к высшей упорядоченной и упорядочивающей структуре власти — отсюда их страшное высокомерие. С другой стороны, чиновников отличают неадекватные слабости, проявляющиеся в их речевом поведении. Они при всем своем высокомерии робки, нерешительны и ранимы. Так, Сортини вначале пишет грубую записку Амалии, где в оскорбительных тонах требует свидания, но при этом он злится на самого себя, что эта слабость отрывает его от работы. Написав агрессивную записку, он уезжает (в сущности, убегает).

Брат оскорбленной Амалии Варнава, устроившись на работу в Замок, подходит то к одному, то к другому из слуг с рекомендательной запиской, но слуги не слушают его, пока один из них не вырывает записку у Варнавы из рук и не рвет ее в клочья. Даже давая поручения Варнаве, ему вручают какие-то явно старые ненужные письма, а он, получив их, вместо того, чтобы сразу отдавать их по назначению, медлит и ничего не предпринимает. Кламм, один из самых могущественных персонажей романа, во всем, что касается главного героя К., проявляет робость и уступчивость. Когда землемер отбивает у Кламма Фриду, тот сразу пасует, не делая попыток ее вернуть или наказать.

По свидетельству Макса Брода, роман должен был кончиться тем, что Замок принимает К., когда тот находится на пороге смерти. Вот еще один пример неуспешности-гиперуспешности. Если уподобить Замок Царствию небесному, то финал является аллегорией отпущения грехов перед смертью, в преддверии ахронной жизни в семиотическом обратном времени.

Герой Кафки похож на героя стихотворения Пушкина «Странник», когда человек явно сходит с ума, не знает, что ему делать, близкие его не понимают, и он уходит из дому. В пути он встречается, как это бывает в сказке, «чудесного дарителя»:

*Как раб, замысливший отчаянный побег,
Иль путник до дождя спешащий на ночлег.
Духовный тфуженик – влача свою веригу,
Я встретил юношу, читающего книгу.*

Что читал юноша в книге, странник так и не узнал. Важен сам интимизирующий жест взгляда на другого, говорящий больше слов. Эта встреча символизировала начало позитивного пути в паломничестве героя. Юноша указывает на что-то вдалеке, «некий свет», куда и устремляется путник. Указывается ли этот свет в рассказе Кафки. Являет ли его звук трубы, который он слышит?

Мы привыкли к серьезному и трагическому восприятию текстов Кафки. Между тем, по воспоминаю того же Брода, это был человек скорее ве-

сельный, и при коллективном чтении «Процесса» в кругу друзей принято было громко хохотать. Что же они нашли там смешного?

Представим себе такую ситуацию. Никакого отца, никаких близких, никаких людей вообще. В этом сумасшедшем доме остались только двое: сумасшедший и его слуга-санитар, который сам дебил не хуже прочих. Больше никого нет, и бежать, конечно, некуда, как они сами понимают. За воротами «тьма внешняя». И вот все это, все эти зловещие и безумные разговоры, напоминают мне детский анекдот, когда врач, прогуливаясь по дурдому, видит сумасшедшего, который везет за собой консервную банку. Врач спрашивает, подыгрывая больному: «Ну что, как твоя Жучка?» — «Да ты что, псих что ли, — отвечает сумасшедший. — Какая же это Жучка? Это просто консервная банка». Врач, удивленный, отходит, подумывая о выписке излечившегося пациента. Когда врач отходит на достаточное расстояние, сумасшедший склоняется к консервной банке и говорит ей заговорщическим шепотом: «Ну что, Жучка, как мы его обманули!»

Литература

- Остин Дж. Как производить действия при помощи слов? // Остин Дж. Избранное. М., 1999.
- Витгенштейн Л. Лекции и беседы об эстетике, психологии и религии. М., 1999.
- Юнг К. Г. Отношения между Я и бессознательным // Юнг К. Г. Психология бессознательного. М., 1998.
- Бинсвангер Л. Введение в Schizophrenie // Бинсвангер Л. Бытие-в-мире: Избранные статьи. М., 1999.
- Шкловский В. О теории прозы. М., 1924.
- Лакан Ж. Семинары. Т. 2. Я в теории Фрейда и в технике психоанализа. М., 2000.
- Фрейд З. Введение в психоанализ. Лекции. М., 1989.
- Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М. 1963.
- Руднев В. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. II. М., 2000.
- Шифрин Б. Интимизация в культуре // Даугава, 8, 1988.
- Брод М. О Франце Кафке. СПб., 2000.