



КАРТА ПАМЯТИ: ГЕРО

ПОИСК

ГЕФТЕР ^{beta}

- [Журнал](#)
- [Гид](#)
- [Тезисы](#)
- [Популярное](#)
- [Авторы](#)
- [Архив Гефтера](#)

[Владимир Кантор](#)

Метафизика Франца Кафки, или Ужас вместо трагедии

Человек перед лицом трагической истории: статус-кво

[Карта памяти](#)05.08.2015 // 👁 514



© flickr.com/photos/malaqa

Франц Кафка и его герой

Первый сборник Кафки мы получили как результат хрущевской оттепели в 1965 году (тираж не указан). В проезде Художественного театра стояли в советское время книжные **барыги**. У них были дефицитные книги, продававшиеся за немалые тогда деньги. В том году вышел большой том Кафки на русском, где был великий роман «Процесс», да еще в переводе Риты Райт-Ковалевой. Помимо «Процесса» там было два классических текста — «Превращение» и «В исправительной колонии». Не говорю уж о двух десятках великих новелл и притч. Эта книга вдруг изменила мое восприятие литературы, да и собственного писания. Я перестал бояться собственных мыслей и сновидческих образов, казавшихся до той поры порождением моего **неправильного, не такого** сознания.

Нас тогда учили, что классическому реализму противостоят три монстра: Пруст, Кафка и Джойс. Очень они были разные, но для советского человека равно враги. И вот Кафка в моих руках! Уже много-много лет спустя попав в Прагу, переживая ее красоту, я все же каждый раз со странным ощущением подходил к местам, связанным с Кафкой: памятником ему, магазинчиком, где торговали его книгами, кафе его имени и т.д. Сновидческий реализм гения словно размывался реальностью кафе, портретов и фотографий писателя, десятками его книг на разных языках, что невероятное делало обиходным. И тем не менее мир Кафки продолжал свое существование. Существование необычное, по-прежнему затрагивающее всю душу умеющего чувствовать и думать читателя. Гашек, Чапек, Кундера, Майринк — кого можно поставить рядом?.. Страшный Голем, нашествие на мир саламандр — и все же именно «Превращение» и «Процесс» с первых строк погружают нас в другой мир. Разве что Швейк поднимается до уровня

мировых образов. У Кафки нет таких образов, у него проникновение в суть мира, который по давнему слову «во зле лежит», о чем мы не хотим думать, чтобы не умереть от ужаса. А Кафка думал и чувствовал, передавая свое мироощущение очень простыми словами.



На фоне кафе «Кафка»

В предисловии к опубликованному советскому сборнику объяснялось, что Кафка чужд нашей эпохе, что талант его болезненный, что он не понял своего времени, не верил в человека, боялся жизни и -далее я цитирую: «замыкался в собственной личности, глубже и глубже погружаясь в самосозерцание, которое мешало ему увидеть полноту жизни, многоцветность мира, где господствуют не только сумрачные тона, но сияют цвета надежды и радости» [1]. Между тем, практически все великие писатели XX века признали этого странного пражского еврея, не дописавшего до конца ни одного своего романа, величайшим писателем этого столетия. Сошлюсь хотя бы на Элиаса Канетти, называвшего Кафку «писателем, который полнее всех выразил наше столетие и которого я поэтому ощущаю как его самое характерное проявление» [2]. Но аргументации советских

литературоведов всегда шли не от сути дела, являясь как раз порождением того мира, который и описывал Кафка, мира, рационализированного безумия, противоречащего **здоровому смыслу**. За красивыми словами о многоцветности скрывался, по сути, **страх** перед Кафкой, скрывалась **боязнь** нарушить свой душевный уют, потревожить себя **чужими** бедами, которые, при ближайшем рассмотрении, не дай Бог, могут обернуться **своими**. Любопытно, что в перверсном виде советская наука о литературе все же констатировала факт восприятия Кафки в мире, факт, о котором писала Ханна Арендт, заметившая, что для Кафки очень характерно, что самые разные «школы» стремятся притянуть его к себе в предшественники; похоже, никто из тех, кто считает себя «модернистом», не смог пройти мимо его творчества. Правда сама Арендт резко протестует против этого: «Это тем более удивительно, что Кафка, в отличие от других модернистских авторов, держался поодаль от всех экспериментов и всякой манерности стиля. Язык его так же прост и прозрачен, как обиходный, только очищен от неряшливости и жаргона» [3].

Но Кафка все же не случайно оказался в зоне внимания мировой культуры XX века, ощутившей свою эпоху как самую трагическую в истории человечества (а точнее — отменяющей любую трагедию, превосходящим ее ужасом, ибо, как заметил Ст. Лем, для трагического противостояния личности окружающему миру в лагерях Освенцима просто места не было). Имя Кафки как бы окормляло литературные течения прошлого века, чувствовавшие, что Кафка проник в некую суть происходящего. Он увидел главное событие эпохи, увидел, что дьявол перестал бороться за одну единственную душу. Мир стал дьявольским водевилем: прошлое (и такое недавнее) столетие — время больших цифр, время ужаса, когда, как писал Юнгер, «жертвы приносятся в морально нейтральной зоне; ведется лишь их статистический учет» [4]. Обозначу сразу противостояние этих двух понятий — трагедии и ужаса. Далее об этом пойдет речь.

Считать Кафку далеким от наших проблем — значит утверждать, что нас миновали кошмары и катаклизмы XX века. Хотя, надо сказать, русские мыслители одними из первых заметили победоносный прорыв адских сил. В 1918 г. Евгений Трубецкой написал: «На наших глазах ад утверждает себя как исчерпывающее содержание **всей** человеческой жизни, а стало быть, и всей человеческой культуры. <...> Наш русский кровавый хаос представляет собою лишь обостренное проявление всемирной болезни, а потому олицетворяет опасность, нависшую надо всеми. <...> Россия — страна христианская по вероисповеданию. Но что такое это людоедство, господствующее в ее внутренних отношениях, эта кровавая классовая борьба, возведенная в принцип, это всеобщее человеконенавистничество, как не практическое отрицание самого начала христианского общежития, более того, — самой сути религии вообще!» [5]

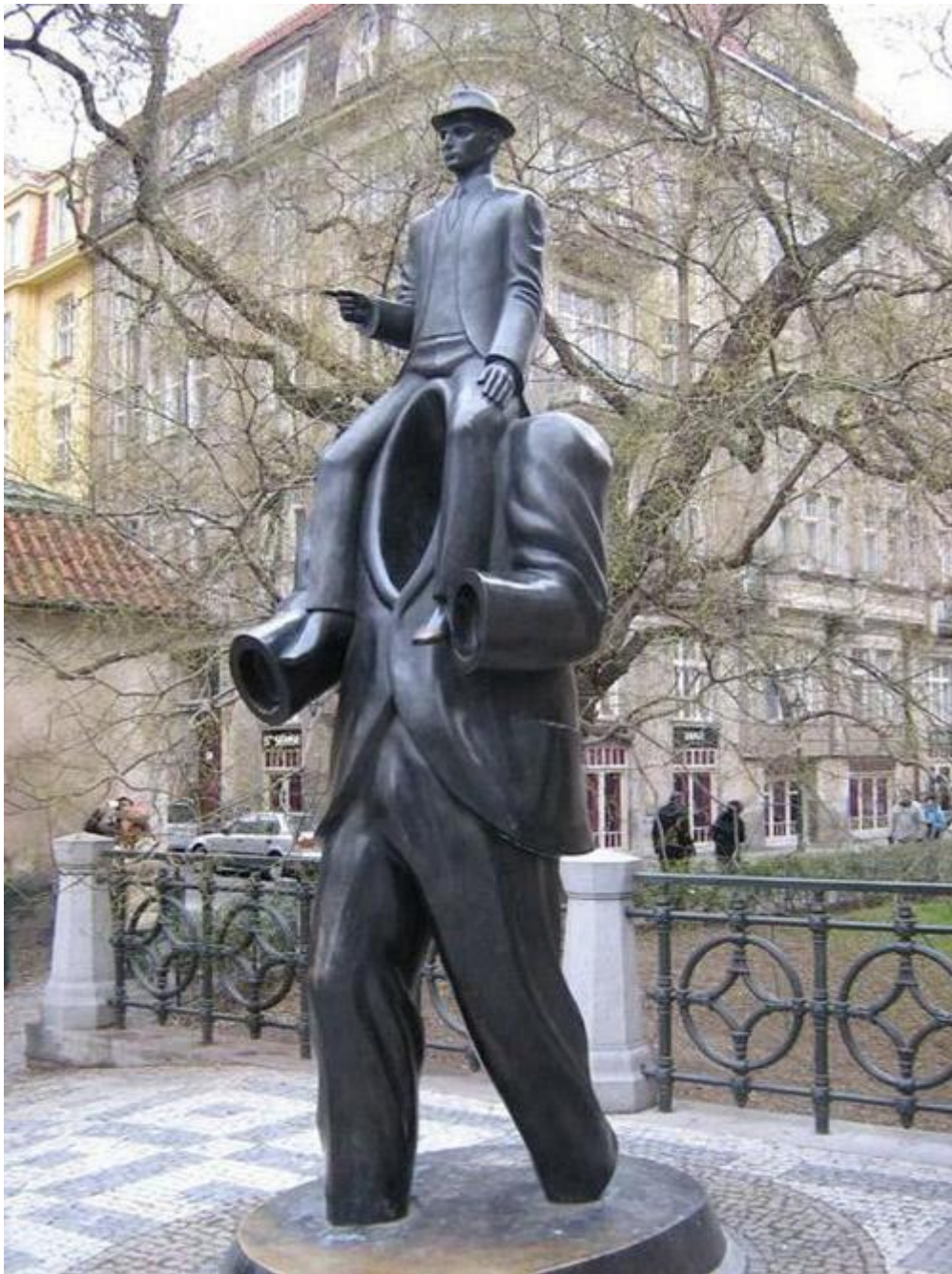
То, что предрекал Достоевский, говоря о совершающемся «убийстве Бога», то, что констатировал следом за ним Ницше, заявляя, что «Бог умер», стало вдруг исторической и повседневной реальностью. Перепад от спокойствия европейской жизни к катастрофическому бытию зафиксировал и Семен Франк: «На место прежней, хотя с абсолютной точки зрения бессмысленной, но относительно налаженной и устроенной жизни, которая давала по крайней мере возможность **искать** лучшего, наступила полная и совершенная бессмыслица, хаос крови, ненависти, зла и нелепости — жизнь, как сущий ад» [6]. Фантастический реализм Кафки выглядит почти описательным по отношению к нашей действительности тридцатых годов. В своем повествовании «Вишера» (которое сам автор обозначил как антироман) Варлам Шаламов констатировал: «Шел июль тридцать седьмого года. Судьба наша уже решилась где-то вверху, и, как в романах Кафки, никто об этом не знал» [7].

Не признавать значение Кафки даже как-то и неловко сегодня. «Кафка — один из самых великих авторов всей мировой литературы, — писал великий аргентинец Хорхе Луис Борхес. — Для меня он первый в нашем веке» [8]. Но, стало быть, повторим это, он и открыл новые художественные смыслы нового века, так резко изменившего образ жизни человеческого общества. Что же это за смыслы? И прежде всего, кто герой его прозы? Ведь именно появление нового типа героя каждый раз обозначало поворот в литературе: скажем, на смену сентименталистскому шел герой романтический и т.д. Здесь же, как мне кажется, смена была более решительной.

Кто же герой Кафки? Можно не придавать такого значения ономастике, как Флоренский, но, безусловно, что имя героя много значит для писателя. Уже Левин в «Анне Карениной», разумеется, корреспондировал с именем автора — Лев Толстой. А все герои Германа Гессе, являвшиеся авторским вторым Я, имеют начальные буквы имени писателя: Ганс Гибенрат («Под колесами»), Гарри Галлер («Степной волк») и т.д. Конечно же, созвучны «Шолохов» и «Мелехов». И т.д. У Кафки эта параллель вполне осознанна. Рассуждая в дневниках о герое рассказа «Приговор», Кафка, пишет: «Имя “Георг” имеет столько же букв, сколько “Франц”. В фамилии “Бендеманн” окончание “манн” — лишь усиление “Бенде”, предпринятое для выявления всех еще скрытых возможностей рассказа. “Бенде” имеет столько же букв, сколько “Кафка”, и буква “е” расположена на тех же местах, что и “а” в “Кафка”» [9].

В «Процессе» главный герой — Йозеф К., в «Замке» — просто «К.». В этом «К.» явственно слышится намек на начальную букву фамилии писателя. Но именно намек. Вы можете отождествить героя и автора, а можете увидеть в этом «К.» некое намеренное абстрагирование от живой конкретики, перенесение действия в философическое пространство, где **здесь** и **сейчас** равнозначны **везде** и **всегда**. Но эта двойственность (автобиографизм и абстрагирование) заставляет читателя испытать духовную сопричастность автору, отделяя его тем не менее от героя, она создает художественный эффект, позволяющий проникнуть в то будущее, которое наступает, но еще не обрело плоти. Камю заметил: «В “Процессе” герой мог бы называться Шмидтом или Францем Кафкой. Но его зовут Йозеф К. Это не Кафка, и все-таки это он. Это средний европеец, ничем не примечательный, но в то же время некая сущность К.» [10]. Но именно поэтому мы, люди обычные, отождествляем себя с героями Кафки. По словам Ханны Арендт, читая Кафку, «нам кажется, будто окликнули и позвали каждого из нас» [11].

Не случайно в знаменитой скульптуре Кафки, поставленной в Праге, отсутствует лицо. Это человек из прозы Кафки. Как бы автор сидит на плечах безликого человека.



Возможно, это было ощущение времени, достаточно вспомнить безликие портреты людей, сделанные Малевичем. Ясно, что это человеки, но столь же возможно, что это существа из другого пространства. XX век думал не о лица необщем выраженьи, а о количестве безликой человеческой массы. Это конструкторы Фернана Леже и т.п. Но Малевич характернее.



Казимир Малевич «Три женских фигуры». Начало 1930-х, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Однако было бы безумием и нелепостью отождествлять героя и автора. Кафка, а не его герой, как писал тот же Камю, ведет процесс по делу обо всей вселенной. Хотя он сидит на плечах своего героя. Означенная близость говорит лишь о тонких духовных симпатиях связывающих творца и его творение. Эта связь отчасти лирическая, но сохраняющая отстраненность взгляда. Похож, да не очень. Вальтер Беньямин, на мой взгляд, точнее многих определил специфику кафкинских героев (да и наиболее близко к моей проблеме), так что грех было бы не воспользоваться его определением: «Индивидуум, «сам не знающий совета и не способный дать совет», наделен у Кафки, как, пожалуй, ни у кого прежде, бесцветностью, банальностью и стеклянной прозрачностью заурядного, среднего человека. До Кафки еще можно было полагать, что растерянность романного героя есть проявление какого-то его особого внутреннего склада, его слабости или его особой сложности. И лишь Кафка ставит в центр романа именно такого человека, на которого ориентирована вся народная мудрость, — тихого, скромного, благонамеренного, человека, которого пословица всегда снабдит добрым советом, а старые люди — добрым словом утешения. И уж если так получается, что этот хороший по задаткам человек то и дело из одной неприятности попадает в другую, то вряд ли в этом виновата его природа» [12].

Трагический герой всегда выламывался из народа, из коллектива, здесь герой — неотличим от народа и, стало быть, перед нами принципиально иная ситуация. Конечно, сам Кафка был другим. Сам Кафка отнюдь не походил на своих героев, он не был «человеком без свойств». Он был человеком страсти — увидеть, понять, записать. «Узником абсолюта» назвал его Макс Брод, который писал: «Святость — единственное

правильное слово, которым можно оценить жизнь и работу Кафки. <...> Кафка не применял к себе обычных человеческих стандартов — он оценивал себя с точки зрения конечной цели человеческого бытия. И это во многом объясняет его нежелание публиковать свои работы» [13].

Но этот святой попал в совершенно новую историческую и культурную ситуацию, принципиально новую. И, быть может, именно позиция святости позволила ему абсолютно честно осознать эту новизну. В чем же она заключалась, как это видится по прошествии некоторого времени?

Хронотоп

Бахтин ввел в российскую науку понятие **хронотопа**, которое с успехом заменило старые рассуждения о социально-историческом пребывании художника, мыслителя или проблемы. Итак, каков хронотоп нашего героя и нашей проблемы?.. **Хронос** — это начало XX века, а **топос** — распадающаяся и затем с успехом распавшаяся Австро-Венгрия. XX век — удивительный. Один из самых страшных, но и самых великих. Такого количества творцов самого высшего разбора не знала ни одна эпоха, включая и эпоху Возрождения. Изменился состав мира, и это потребовало осмысления, изображения, отражения. Распадались с большим треском великие империи — в начале века две, во всяком случае: Российская и Австро-Венгерская. Перечислять имена великих по всему миру за этот период было бы бесплодным занятием, но вот осознать контекст, в котором творил Кафка, было бы существенно для осознания нашей проблемы. Я назову только пять имен соотечественников писавшего по-немецки пражского еврея: это Райнер Мария Рильке, это Зигмунд Фрейд, это Людвиг Витгенштейн, это Элиас Канетти, это Роберт Музиль. При этом надо учитывать языковую, культурную и политическую близость Германии и ее мыслителей и художников — Томаса Манна, Мартина Хайдеггера, Эрнста Юнгера и очень многих других. Не забудем и того, что человек, изменивший судьбу Западной Европы — Адольф Гитлер — тоже родом из Австро-Венгрии.

Быть может, основой прозрений Франца Кафки послужила ситуация распада империи?.. Ведь было же сказано: «Блажен, кто посетил сей мир в его минуты роковые». Но в творчестве Кафки трудно найти мотив, который отсылал бы нас к этому историческому процессу. Безумие распада Австро-Венгерской империи изобразил совсем другой художник. Я имею в виду Гашека и его блистательные «Похождения бравого солдата Швейка». Степень безумия достаточно ясна из вердикта официальных судебных врачей после разговора с Швейком: «Нижеподписавшиеся судебные врачи сошлись в определении полной психической отупелости и врожденного кретинизма представшего перед вышеуказанной комиссией Швейка Йозефа, кретинизм которого явствует из таких слов, как “да здравствует император Франц-Иосиф Первый”, каковых вполне достаточно, чтобы определить психическое состояние Йозефа Швейка как явного идиота».

Еще жив император, но уже восхваление его воспринимается как сумасшествие. Гашек, смеясь, расставался с прошлым. Но наступало неведомое будущее, о котором он не задумывался. Оно было совсем не смешным, а потому перу юмориста не давалось. Йозеф Швейк проходит безо всякого ущерба для себя все суды, процессы и комиссии распадавшейся империи. Йозефу К. из кафкинского «Процесса» это уже не удастся, не может удастся. Он ни в чем не виноват, но он обречен гибели. Первые же строки романа «Процесс» вводят нас в мир абсурда и ужаса, где нет вины, но есть наказание: «Кто-то, по-видимому, оклеветал Йозефа К., потому что, не сделав ничего дурного, он попал под

арест». Самым существенным моментом в этом невероятном романе кажется совпадение начала писания текста с началом войны. В эту эпоху и рождаются главная тема экзистенциализма (в жизни и в романе) — заброшенность человека в мир, где нет Бога или других сил, которые могли бы его защитить. Тут-то и возникает абсурд бытия, когда одиночество — константа человеческой жизни. А в той мировой войне каждый был одинок. У Кафки эта неукорененность человека в бытии (всякого человека во время войны) очевидно совпала с его национальной неукорененностью, ненайденной идентичностью. Хотя Ханна Арендт воспринимала его как абсолютно еврейского писателя. Но ведь и в самом деле, в этой истребительной войне, да и на протяжении всего XX века, наиболее отторгнутыми оказались все же евреи.

В послесловии к роману «Процесс» А. Белобратов говорит о неслучайности того, что роман писался во время первой мировой войны. Но почему неслучайность? Где-то происходит нечто бессмысленное, в результате десятки тысяч молодых людей обречены смерти, идет процесс о жизни и смерти, где результат, приговор, заранее известен. По словам исследователя, тема Кафки — «персональная трагедия человека, попавшего в деперсонализированную ситуацию хорошо организованного абсурда. Но, если вдуматься, это и есть ситуация первой в истории человечества тотальной войны в самом ее начале, в августе-октябре 1914 года» [14]. В этих словах есть резон, но напрашивается пара возражений. 1. А разве войны эпохи переселения народов, все эти гунны, готы, вандалы, монголы не устраивали ту же деперсонализированную ситуацию, где человек ничего не значил. 2. В такие эпохи, когда исчезает личность, исчезает и трагедия. Ибо трагедия строится на личностной основе. В первую четверть XX века был слишком резкий перепад от буржуазно-личностной эпохи в тоталитарный губительный для личности кошмар. Но это не трагедия, а ужас. Стоит вспомнить окончание романа, последнюю сцену, написанную практически одновременно с началом. Здесь самое поразительное — это казнь героя, которая оборачивается почему-то для него позором, как для жертв тоталитарных процессов. «Но уже на его горло легли руки первого господина, а второй вонзил ему нож глубоко в сердце и повернул его дважды. Потухшими глазами К. видел, как оба господина у самого его лица, прильнув щекой к щеке, наблюдали за развязкой.

— Как собака, — сказал он так, как будто этому позору суждено было пережить его».

Не забудем, что роман написан в 1914 году, задолго до казней невинно осужденных на тоталитарных процессах, которые испытывали чувство позора, как враги всего светлого и прекрасного. Поразительная угадка, словно писатель проник вглубь XX века.

Йозеф К. изображен как очень простой человек, ни к чему особенно не стремящийся. Вообще, эпоха видела положительный момент именно в «человеке без свойств», как назвал свой главный роман Роберт Музиль. Заключительная фраза великого «Логико-философского трактата» (1918) Людвига Витгенштейна тоже об этом, об отказе от громких слов, как высшем проявлении нравственности: «О чем невозможно говорить, о том следует молчать» [15].

Это была эпоха уходящей бюргерской культуры, господствовавшей предыдущие пару столетий. «Состояние, в котором мы находимся, — констатировал Юнгер, — подобно антракту, когда занавес уже упал и за ним спешно происходит смена актеров и реквизита» [16]. Но дело-то в том, что готовился не очередной акт все той же пьесы, начиналась новая постановка, а сказать проще, в эти годы менялся состав мира. На первый взгляд, самое сущностное событие этого антракта — все же конец бюргерской, буржуазной эпохи. Одним из первых об этом сказал Томас Манн. Род Будденброков кончился. С ним кончилась и эпоха индивидуализма, ценностей независимо-личностной культуры. Это

была трагедия. И Манн всю свою жизнь описывал именно этот закат бюргерства. Но об этом конце в те годы твердили и многие другие: от Ортеги-и-Гассета с его «восстанием масс» до Бердяева с его «новым Средневековьем». Невероятный взлет личной культуры, разнообразие направлений и личностей начала XX века сменила вдруг «железная поступь рабочих батальонов», которую услышал и пропагандировал Ленин. Образ рабочего, образ власти четвертого сословия изобразил Эрнст Юнгер в своей знаменитой книге «Рабочий. Господство и гештальт», где сказано: «Люди уже не собираются вместе — они выступают маршем» [17]. А это уже не новый акт, но новая пьеса, новый мир.

Уже много позже русский поэт так опишет конец XIX и рождение нового века:

Все уставшие «Я» успокоились.

Все — патриоты.

Сметены тупики.

Жизнь ясна,

и природа ясна.

Необъятные личности

жаждут построиться в роты...

Кто оратор? — спроси.

Все равно.

Ни к чему имена.

Наум Коржавин. Конец века.

Но это все образы, так сказать, поэтические, политические и публицистические. Было, однако, и ощущение великого философа, подтвердившего предчувствия Ницше и Достоевского о «смерти Бога», о возможном «убийстве Бога», — ощущение Мартина Хайдеггера, прозвучавшее как констатация свершившегося факта: о «нетости Бога». Об этом слова позднего Хайдеггера, подводящие своеобразный итог его построениям: «Мировая ночь распространяет свой мрак. Эта мировая эпоха определена тем, что остается вовне Бог, определена “нетостью Бога”. <...> Нетость Бога означает, что нет более видимого Бога, который неопровержимо собрал бы к себе и вокруг себя людей и вещи и изнутри такого собирания сложил бы и мировую историю, и человеческое местопребывание в ней. В нетости Бога возвещает о себе, однако, и нечто куда более тяжкое. Не только ускользнули боги и Бог, но и блеск Божества во всемирной истории погас. Время мировой ночи — бедное, ибо все беднее. И оно уже сделалось столь нищим, что не способно замечать нетость Бога» [18]. Хайдеггер пытается во всем своем творчестве, по мысли А. В. Михайлова, передать «непосредственный ужас отсутствия Бога» [19]. Но как себя мог чувствовать человек, потерявший Бога и не входивший в железные когорты, наступавшие на мир и перестраивавшие его по своему, а не Божьему разумению? Предчувствовал ли он, что жизнь меняется в корне? Но обывателю предчувствовать не дано, он чувствует только прямой укол или удар. А вот Кафке уже

хотелось спрятаться. От кого? От чего? Трудно сказать, но вот герой его знаменитой новеллы «Нора» рассуждает так: «Я обзавелся норой, и, кажется, получилось удачно. <...> Разве, когда ты охвачен нервным страхом и видишь в жилище только нору, в которую можно уползти и быть в относительной безопасности, — разве это не значит слишком недооценивать значение жилища? Правда, оно и есть безопасная нора или должно ею быть, и если я представляю, что окружен опасностью, тогда я хочу, стиснув зубы, напрячь всю свою волю, чтобы мое жилище и не было ничем иным, кроме дыры, предназначенной для спасения моей жизни, чтобы эту совершенно ясно поставленную задачу оно выполняло с возможным совершенством, и готов освободить его от всякой другой задачи».

Он просто в ужасе. А что такое ужас? Обратимся к Хайдеггеру.

Но прежде вспомним, в чем смысл трагических коллизий.

Трагедия и ужас

Еще Феофраст, кажется, говорил, что трагедия — это изображение «превратностей героической судьбы». В лекциях по «Философии религии» Гегель писал: «Подчинены необходимости и трагичны в особенности те индивиды, которые возвышаются над нравственным состоянием и хотят совершить нечто особенное. Таковы **герои**, отличающиеся от остальных своей собственной волей, у них есть интерес, выходящий за пределы спокойного состояния, гарантируемого властью, правлением Бога; это те, кто хочет и действует на свой страх и риск, они возвышаются над **хором**, спокойным, постоянным, не раздвоенным нравственным течением событий. У хора нет судьбы, он ограничен обычной жизненной сферой и не возбуждает против себя ни одной из нравственных сил» [20]. Герой Кафки — человек из хора, неожиданно обретающий судьбу, сталкивающийся с какой-то надличной силой. Но вот является ли эта сила орудием Божественного провидения — весьма сомнительно. Трагического примирения с субстанциальным состоянием мира у Кафки и его героев не происходит. Почему? Да потому что изменился мир, это мир, где стал действовать закон больших чисел, мир, где исчезла индивидуальность, где поэтому нет Бога.

Людвиг Витгенштейн призывал молчать о том, о чем невозможно говорить, т.е. о высших смыслах бытия. Громкие слова стали говорить площадные демагоги и фюреры, отрицавшие при этом Бога, но апеллировавшие к великим героям древности. «Нетость Бога» характерна была не только для Хайдеггера и Кафки, совсем в другом измерении той же эпохи явился человек (или дьявол?), который, не принимая Бога, Церкви, хотел противопоставить им языческий культ героев (в который так легко было вставить и собственное имя: в Божественную литургию себя не вставишь). Гитлер говорил: «Я иду в церковь не для того, чтобы слушать службу. Я только люблю красоту здания. Я бы не хотел, чтобы у потомков сложилось обо мне мнение как о человеке, который в этом вопросе пошел на уступки. <...> Я лично никогда не покорюсь этой лжи. И не потому, что хочу кого-то разозлить, а потому, что считаю это издевательством над Провидением. Я рад, что у меня нет внутренней связи с верующими. Я себя превосходно чувствую в обществе великих исторических героев, к которым сам принадлежу. На том Олимпе, на который я восхожу, восседают блистательные умы всех времен» [21].

А кто же были другие, которым не удалось вместе с фюрером войти на героический Олимп? Во всяком случае, **не герои**. Люди массы, умиравшие за предписанную им идею, но умиравшие не как индивиды, а как представители некоей идеологической общности.

Советское время родило странный оксюморон: «массовый героизм». Вспомним: «у нас героем становится любой» — пелось в одной из советских песен. И это была чистая правда, поскольку для понимания нового факта — жестокой гибели безымянных сотен тысяч людей использовались старые понятия героизма и жертвенности. Анонимность, безымянность эпохи. Неизвестный солдат, неизвестные генералы в штабах; неизвестный солдат — это гештальт, образ, а не индивид. Эта безымянность рождала имя одного, Единственного, который и мнил себя героем в старом смысле. Но быть героем среди безымянных невозможно. Так определил новое пространство европейского мира Канетти: «Страна, где произнесший “я” немедленно скрывается под землей» [22]. Эту-то ситуацию отсутствия героев, героического, а тем самым отсутствие и трагедийного фиксирует творчество Кафки.

Кафка осторожен, он словно не верит сам себе. В новелле «Превращение» Грегор Замза, превратившись в насекомое (Ungeziefer, что в точном переводе значит — «вредное насекомое, паразит»), долго не может понять, что с ним произошло. Более того, не может понять, что произошло непоправимое. «Хорошо бы еще немного поспать и забыть всю эту чепуху», — думает он. Трудно поверить в то, во что превращается мир и человек. Здесь нет произнесения трагических фраз, как было бы характерно для поэта, видящего мироздание как трагедию. Здесь не место монологу Гамлета. Канетти пишет: «**Кафке** и в самом деле чуждо какое-либо тщеславие поэта, он никогда не чванится, он не способен к чванству. Он видится себе маленьким и передвигается маленькими шажками. Куда бы ни ступила его нога, он чувствует ненадежность почвы» [23].

Почему же здесь нет трагедии? Потому что историческая и привычная почва уходит из-под ног, пропадает вертикаль, державшая человека все предыдущие столетия и даже тысячелетия, вертикаль **человек и Бог, или боги**, как в Античности. По словам же Гегеля, «подлинная тема изначальной трагедии — Божественное начало, но не в том виде, как оно составляет содержание религиозного сознания, а как оно вступает в мир, в индивидуальные поступки, не утрачивая, однако, в этой действительности своего субстанциального характера и не обращаясь в свою противоположность» [24].

Трагический герой связан как с Божественным началом, так и с одной из сторон «устойчивого жизненного содержания» (Гегель). У персонажей Кафки это устойчивое жизненное содержание полностью отсутствует. Они все при службе, но как бы и вне ее, а главное — вне бытия, они существуют, но не бытийствуют. Кафка это вполне понимает. В его мире правят анонимные силы, и **вместо Бытия в лицо человеку глядит Ничто**. Человек не находит себе места в этом мире — об этом он и пишет, человек обречен суду непостижимых сил. Кафка даже не жалеет своего героя. Он в ужасе, ему нечего сказать, он просто констатирует самоощущение своих персонажей. Порой даже кажется, что именно их самоощущение и влечет дальнейшие события — «превращение», «процесс», «приговор».

Позднее Белль спрашивал, «где ты был, Адам?», Эли Визель в своей трилогии оплакивал жертвы нацистских лагерей, Шаламов рисовал выживание в смертоносных условиях Колымы. А Кафка просто указывал пальцем. И читатель цепенел перед этим указующим перстом, как цепенел Хома Брут, когда на него указал Вий. Конечно, Кафка совсем не Вий, но очевидный медиум инфернальных сил. В религии для него не было спасения. Да и вера не избавляла от восприятия этого мира как мира ужаса. Любимый философ Кафки датчанин Серен Кьеркегор писал, что Библия «отказывает человеку, пребывающему в невинности, в знании различия между добром и злом. <...> В этом состоянии царствует мир и покой; однако в то же самое время здесь пребывает и нечто иное, что, однако же, не является ни миром, ни борьбой; ибо тут ведь нет ничего, с чем можно было бы бороться. Но что же это тогда? Ничто. Но какое же значение имеет ничто? Оно порождает страх»

[25]. Angest у Кьеркегора и Angst у Хайдеггера можно перевести, как страх, но у Хайдеггера сегодня переводят, как **ужас**, и, как увидим, смыслово эти понятия близки, хотя у датского мыслителя Angest более психологическое понятие [26], но поскольку это слово связано с библейскими темами, то его можно сблизить и с хайдеггеровским онтологическим понятием. Бердяев, несмотря на свой перевод хайдеггеровского Angst как страха, почувствовал здесь и нечто другое: «Страх лежит в основе жизни этого мира. <...> Если говорить глубже, по-русски нужно сказать — ужас» [27].

Хайдеггер задавал вопрос: «Бывает ли в нашем бытии такая настроенность, которая способна приблизить к самому Ничто?». И сам отвечал на него: «Это может происходить и действительно происходит — хотя достаточно редко, только на мгновения, — в фундаментальном настроении ужаса» [28]. Именно ужас — основное чувство, которое владеет Кафкой. Ужас, заставляющий зарываться в нору, ужас, как в страшном сне, превращения во вредное насекомое-паразита, ужас несправедного и не имеющего окорота губительного суда, ужас отторгаемого всеми человека, как «К.» в «Замке». Конечно, можно сказать, что это чувство рождено именно еврейской ментальностью, ибо не было более несправедливо гонимого и страдающего народа. Но это чувство стало определяющим в XX столетии. Не случайно, Хайдеггер делает это понятие одним из основных в своей философской системе: «Ужасу присущ какой-то оцепенелый покой. Хотя ужас это всегда ужас перед чем-то, но не перед этой вот конкретной вещью. Ужас перед чем-то есть всегда ужас от чего-то, но не от этой вот определенной угрозы. И неопределенность того, перед чем и от чего берет нас ужас, есть не просто недостаток определенности, а принципиальная невозможность что бы то ни было определить. <...> Ужасом приоткрывается Ничто» [29].

На место свободного трагического героя, вступающего в борьбу с целым миром, пришел оцепенелый от ужаса герой, который не может вступить в борьбу с миром, с Бытием, ибо оно исчезло, вместо него Ничто, с которым априори ясно, что бороться немислимо и бессмысленно. Надо сразу сказать, что Кафка вполне сознательно, без детской паники, рисует новую мировую ситуацию. Он и не любит свое открытие, не играет в него, как игрались в грядущую катастрофу много предчувствовавшие поэты и художники Серебряного века. «Он, — замечает Канетти, — лишил Бога последних покровов отеческой драпировки. И все, что осталось, — это плотная и несокрушимая сеть размышлений, относящихся к самой жизни, а не к претензиям ее породителя. Другие поэты гримируются под Бога и принимают позу творцов. Кафка, никогда не стремящийся к божественному рангу, также никогда не дитя. То, что воспринимается в нем некоторыми как пугающее и что выводит из равновесия и меня, — его неизменная взрослость. Он мыслит, не повелевая, но также и не играя» [30]. Тема духовной вертикали оказывается одной из важнейших тем Кафки.

Нетость Бога и парадокс надежды

От ужаса мира человека обещал спасти Бог. Но как быть, если Он непостижим и недостижим!? В «Процессе» священник рассказывает Йозефу К. притчу о вратах Закона, к которым пришел поселянин в поисках справедливости, но его туда не пускал страж, пока поселянин не умер перед этими вратами. И только перед смертью он узнал, что врата эти предназначались именно для него. Монголоидный стражник говорит умирающему, удивленному, что за долгие годы никто другой не попробовал в эти ворота зайти: «Никому сюда входа нет, эти врата предназначены для тебя одного. Теперь пойду и запру их». То, что притчу рассказывает священник, служитель Бога, весьма важно. Ибо именно

он должен осуществлять связь человека и Бога. Но он неким пугалом, как стражник, стоит перед этими воротами, не пуская в них подсудимого. Для Кафки, как еврея, очень важна тема Закона. И когда он рисует, как персонаж «Процесса» не может, не решается прорваться к Закону, то надо понимать это так, что человек этот не может пройти к Богу: его останавливают вполне условные препятствия. Откуда они? Мартин Бубер таким образом трактует эту притчу Кафки: «Для каждого человека есть своя собственная дверь, и она открыта ему. Но он не знает этого и, по-видимому, узнать не в состоянии» [31]. Стоит добавить, что священник, с которым беседует Йозеф К., несостоявшийся его **посредник** в несостоявшемся контакте с Богом, — тюремный капеллан и тоже служит суду, а вовсе не Богу.

А если нет примирения, прежде всего примирения с Богом, то катарсис невозможен. Попробуем в этом контексте бросить еще быстрый взгляд на решение Кафкой проблемы Бога и свободы. Новеллы, притчи, романы, дневниковые записи — везде Кафка ярко, необычен, глубок. И все же роман «Замок» (наряду с «Процессом») можно назвать одной из вершин его творчества. Произведение это сложное, вызвавшее множество трактовок. Скажем, Камю писал: «В “Замке”, его центральном произведении, детали повседневной жизни берут верх, и все же в этом странном романе, где ничто не заканчивается и все начинается заново, изображены странствия души в поисках спасения» [32]. Томас Манн называл этот роман гениальным и автобиографическим. Герой романа К. наделен душой одинокого пражского чиновника, пытающегося всю жизнь пробиться к абсолюту искусства. И пусть внешне это выглядит, как попытки землемера К., приглашенного в Замок, встретится с кем-либо из чиновников, этим замком управляющих, но, как кажется Манну, дело в ином: «Ясно, что неустанные попытки К. из чужака превратиться в аборигена и прилично войти в общество есть лишь средство улучшить — или вообще впервые установить — отношения с “Замком”, то есть прийти к Богу, снискать милость Его. В гротесковой символике сна деревня в романе — это образ жизни, земли, общества, добропорядочной нормальности, благословенность человеческих, бюргерских связей, замок же — это божественное, небесное управление, вышняя милость во всей ее загадочности, недостижимости, непостижимости» [33]. Об этом же говорит и Бубер. Заметив, что в романах Кафки «Бог удален и пребывает в непроницаемом затмении» [34], он добавляет: «Невысказываемая, но вечно присутствующая тема Кафки — удаленность Судии, удаленность властелина Замка, потаенность, помраченность, затмение» [35].

Но уже в самом облике Замка заключен некий обман. «Это была и не старинная рыцарская крепость, и не роскошный новый дворец, а целый ряд строений, состоящий из нескольких двухэтажных и множества тесно прижавшихся друг к другу низких зданий». В этом Замке засела Канцелярия, чиновники, паразитирующие на Деревне, все жители которой верные рабы (не вассалы — рабы!) чиновников, не одного феодала, а целого аппарата бюрократов. Это как бы возведенный в новую степень феодализм, пользующийся всеми феодальными правами, но без их обязанностей. Замок вроде бы знает о существовании К., ему присылают двух помощников, по сути — соглядатаев, шлют письма, но не допускают ни в Замок, ни к той работе, ради которой он приехал. Начинается фантазмагорическая бюрократияда, заключающаяся в бесплодных попытках К. пробиться к чиновникам Замка, поговорить с ними. Добиваясь свидания с начальником канцелярии Кламмом, К. говорит: «Для меня самым важным будет то, что я встречу лицом к лицу с ним». Но вот **лица** чиновника он и не может углядеть. Могущество канцелярии в ее безличности, имена у чиновников есть, но только именами (да и то похожими порой: Сордини-Сортини) они и различаются, но отнюдь не поступками. Эта безличность, недоступность чиновников — как непроницаемая крепостная стена вокруг Замка.

Кафка не щадит своего героя. К. готов использовать и использует все возможные средства, чтобы пробиться к Кламму. Он сходится с любовницей Кламма Фридой (точнее, одной из многих любовниц, приглашаемых на нужное время, а потом изгоняемых, но все равно быть любовницей Кламма — большая честь для женщин Деревни, это почти **чин**). Фрида, вдруг решив, что она **по-настоящему** любима, рвет с Кламмом, кричит ему: «А я с землемером! А я с землемером!» И сразу обрывает надежды К. на контакт с чиновником. «Что случилось? Где его надежды? Чего он мог теперь ждать от Фриды, когда, она его так выдала?.. «Что ты наделала? — сказал он вполголоса. — Теперь мы оба пропали»». Но Фрида готова идти за ним хоть на край света, а К. готов на ней жениться, чтобы, напротив, остаться в Деревне. Он не поддается искушению искать свободу в бегстве. Хотя основное свое отличие от жителей Деревни и Замка, он сам заявил в первый же день своего прибытия: «Хочу всегда чувствовать себя свободным». Но возможна ли в этом мире свобода? В рассказе «Отчет для Академии» Кафка устами обезьяны, ставшей человеком, сформулировал: «Великое чувство свободы — всеобъемлющей свободы — я оставляю в стороне... Нет, я не хотел свободы. Я хотел всего-навсего выхода — направо, налево, в любом направлении, других требований я не ставил; пусть тот выход, который я найду, окажется обманом, желание было настолько скромным, что и обман был бы не бог весть каким... Бросая взгляд на прошлое, я считаю, что уже тогда я предчувствовал — пусть только предчувствовал, — что мне необходимо найти выход, если я хочу остаться в живых, и что достичь этого выхода, с помощью бегства невозможно... Стоило мне высунуть голову, как меня бы поймали и посадили в новую клетку, еще хуже прежней».

Как кажется, именно это представление о мире и возможности в нем свободы лежит в основе поведения К., автобиографического, подчеркиваю еще раз, героя. Кафка предчувствовал наступление времени, когда невозможна «свобода», а в лучшем случае возможен «выход», пусть иллюзорный, известное приспособление к обстоятельствам. Мераб Мамардашвили выдвинул как-то «принцип трех “К” — Картезия (Декарта), Канта и Кафки» [36]. Кафка в этой схеме, как понятно, явился выражением XX столетия. Но Мамардашвили находит и объединяющую эти три «К» проблему: «С точки зрения общего смысла принципа трех “К” вся проблема человеческого бытия состоит в том, что нечто еще нужно (снова и снова) **превращать** в ситуацию поддающуюся осмысленной оценке и решению, например, в терминах этики и личного достоинства, т.е. в ситуацию свободы или же отказа от нее как одной из ее же возможностей» [37]. К. не ищет свободы где-то **за пределами** Замка и Деревни, возможно, понимая, что и **там** то же самое. Но внутри предложенной ему жизнью и судьбой ситуации он хочет всеми правдами и неправдами отстаивать свое личное достоинство.

Однако Замок строит свои отношения с героем таким образом, что К. каждый момент чувствует себя ущемленным, униженным. Ему предлагают работу сторожа в школе, он вынужден ее принять, чтобы был кров и пропитание (жить он вынужден в классе, где идут занятия). Учитель и учительница, «местная интеллигенция» глумятся над ним и Фридой, поведением своим доказывая, что они не лучше, чем крестьяне, которых Кафка рисует тоже совершенно беспощадно, как Ван Гог своих «Едоков картофеля»: К. «еще не потерял интереса к ним (крестьянам. — *В.К.*) с их словно нарочно исковерканными физиономиями — казалось, их били по черепу сверху, до уплощения, и черты лица формировались под влиянием боли от этого битья, — теперь они, приоткрыв отекавшие губы, то смотрели на него, то не смотрели, иногда их взгляды блуждали по сторонам и останавливались где попало, уставившись на какой-нибудь предмет». Эта зарисовка, настолько пластична, что кажется достойной кисти великого живописца. К. — с «народническим» пафосом — хочет слиться с жителями Деревни, стать таким, как они, «если не их другом, то хотя бы их односельчанином», но жители Деревни упорно и настойчиво отталкивают его от себя.

Землемер (по профессии — классический чеховский персонаж) не нужен крестьянам, они готовы обойтись без этого разночинного интеллигента. Староста деревни говорит ему: «Нам землемер не нужен. Для землемера у нас нет никакой, даже самой мелкой работы. Границы наших маленьких хозяйств установлены, все аккуратно размежевано. Из рук в руки имущество переходит очень редко, а небольшие споры из-за земли мы улаживаем сами. Зачем нам тогда землемер?» Крестьяне не задаются вопросом, зачем им огромная бессмысленная канцелярия, паутина с пауками, высасывающая из них силы, кровь, разум, превращающая их женщин в покорных наложниц чиновников, а мужей в confidentов своих жен, обсуждающих с ними свои отношения с чиновниками. Кафка здесь мимоходом указал еще на одну проблему: крестьянский общинный мир, как показала история, является тем субстратом, на котором вырастают азиатские империи, а в XX веке — тоталитарные государства [38]. Борьба К. в этом мире заранее обречена на поражение. Его пригласили сюда по канцелярской ошибке, затем издевательски «платили за то, чтоб он не делал то, что он может делать», скажем, употребляя формулу А. Блока. Помощники, приставленные к нему, сходные, как близнецы, притом похожие на змей, что Кафка постоянно подчеркивает, втираются, вползают в каждую щель его личной жизни, не оставляя его ни на минуту, даже в интимные моменты, опутывая его, вынуждая совершать ошибки. Фрида не выдерживает его «беспокойного поведения», его неумения примириться с обстоятельствами, примениться к ним, и уходит от него к одному из помощников. К. невольно выталкивается к парням Деревни — семейству посыльного Варнавы. Из последней написанной части романа, мы узнаем историю этого семейства, заключающую в себе как бы модель судьбы тех жителей, которые попробовали не повиноваться Замку, т.е. чиновникам. В первых частях романа — покорные, в последней — бывшие непокорные. Хотя и непокорность-то достаточно ничтожна.

Сестра Варнавы Амалия получила от чиновника Сортини письмо с недвусмысленным предложением прийти к нему. Возмущенная девушка поступила так, как никто из женщин до сих пор не поступал: порвала письмо и клочки бросила в физиономию посыльного. Дальше происходит нечто чудовищное: жители Деревни резко и бесповоротно отворачиваются от этого семейства. Отца семейства исключают из пожарной команды сами жители, недавно преуспевающий сапожник, он лишается заказов, беднеет, вынужден перебраться в бедную избушку, теряет силы и рассудок. Он пытается подстеречь хоть кого из чиновников, чтобы вымолить прощение. Сестра Амалии Ольга, пытаясь спасти семью, ходит в гостиницу, где останавливаются слуги чиновников, напоминающие не то разнузданную орду, не то опричников, и дважды в неделю спит с ними на конюшне, надеясь через них пробиться к власти имеющим в Замок. Но все безрезультатно. Замок просто **не обращает на них внимания**. Но самое интересное в том, что Замок **не преследует** это семейство, все это делают жители Деревни по своей воле. Кафка рисует высшую степень духовного рабства, когда внешнего принуждения и насилия уже не нужно. Малейший, даже случайный, жест независимости приводит в этом мире человека к крушению, более того, вызывает эскалацию несчастий с близкими людьми.

Здесь нет места героизму, нет места для трагедии. Нельзя не согласиться с Томасом Манном, что «на протяжении всей книги неустанно, всеми средствами обрисовывается и всеми красками расцвечивается гротескная несоизмеримость человеческого и трансцендентного бытия, безмерность божественного, чуждость, зловещность, нездешняя алогичность, нежелание высказать себя, жестокость, просто, по человеческим понятиям, безнравственность высшей власти» [39]. Здесь, конечно, нет места и свободе. Почти закончив статью, я вдруг натолкнулся на запись Мамардашвили: «Кафка — невозможность трагедии» [40]. То есть это та запредельная ситуация, когда свободы нет даже в ее негативном смысле. Это не недостаток, а полное отсутствие свободы. Когда

свободы немного, за нее можно бороться, тогда появляются трагические герои — герои Шекспира и Шиллера. И совсем иное дело, когда нет даже намека на нее.

Но неужели XX век не оставлял ни одного шанса? Вопрос в том, хочет ли свободы, понимающий бесперспективность эпохи, сам художник.

Страдая от недостатка свободы, Шекспир устами Гамлета сказал, что «весь мир — тюрьма, а Дания худшая из ее темниц». Это говорилось в Елизаветинской Англии, как понятно, во имя свободы человека. Требование свободы поднимет потом на борьбу пуритан, но еще столетия пройдут, пока Англия станет образцовой страной европейской свободы. Именно эта невероятная жажда свободы обостряла — до болезненности — чувства Кафки, ибо, как и Гамлету, весь мир ему казался тюрьмой: «Все фантазия — семья, служба, друзья, улица, все фантазия, далекая или близкая, и жена — фантазия, ближайшая же правда только в том, что ты бьешься головой о стену камеры, в которой нет ни окон, ни дверей» [41]. К несчастью, эта правда и в самом деле оказалась ближайшей. На долгие годы значительная часть человечества попала, не только в застенки, но в газовые камеры Освенцима и ледяные могилы Колымы. Еще раз сошлюсь на Ханну Арендт: «Мир Кафки — без сомнения, мир страшный. То, что он хуже кошмара, то, что по структуре он жутко адекватен той действительности, которую нам пришлось пережить, теперь мы, пожалуй, знаем лучше, чем двадцать лет назад. Самое замечательное в этом искусстве то, что оно и сегодня потрясает нас не меньше, чем тогда, что ужас рассказа «В исправительной колонии» не потерял своей непосредственности даже после реальности газовых камер» [42]. Роман «Процесс» собственно рассказал абсолютно достоверно судьбу каждого человека (хоть и с малой дозой личного начала) в XX веке. Бердяев был прав, что в Первую мировую войну изменился антропологический тип человека, произошло его духовное снижение. Гениальный анализ сущности человечества в наступившую эпоху Кафка дал, не обращаясь к эмпирическим фактам ужасов военного быта. Удивление исследователя понятно: «Две уму непостижимые, необъяснимые вещи — всеобщая катастрофа, начавшаяся из-за убийства в балканском захолустье некоего титулованного лица полусумасшедшим маньяком, и самый страшный роман европейской литературы, в котором безумие и хаос приобретают столь последовательную логическую форму, что сам читатель уже верит в вину главного героя, — начинаются одновременно» [43].

И все же в творчестве одного из величайших писателей XX века можно увидеть обнадеживающий парадокс. О нем сказал Камю: «Кафка отказывает своему Богу в моральном величии, очевидности, доброте, но лишь для того, чтобы скорее броситься в его объятия. <...> Вопреки ходячему мнению, экзистенциальное мышление исполнено безмерной надежды, той самой, которая перевернула древний мир, провозгласив Благоую весть» [44]. В этом замечании Камю поразительное прозрение: страдания и муки Христа нельзя описывать в терминах трагедии, ибо умирает он смертью раба, а не свободного человека, да и характерно чувство оставленности, владеющее Христом перед смертью: «Боже Мой, Боже Мой! для чего Ты Меня оставил?» (*Мф* 27, 46). Это не был свободный выбор, моление о чаше показывает это: «Отче Мой! если возможно, да минует Меня чаша сия; впрочем не как Я хочу, но как Ты» (*Мф* 26, 39). Он выполняет волю Иного, Своего Отца, а не Свою. Но в результате этого ужаса на земле укрепляется Благая весть и открывается пространство свободы, которая столь необходима для трагического героя.

Откуда бралась эта надежда в XX веке, когда от мира сквозило тоже только ужасом? Когда личность элиминировалась, составляя песчинку, каплю в движении огромных чисел людей, когда «каплею льешься с массой» (как формулировал Маяковский)? Но парадокс в том и состоял, что оставались личности, оказавшиеся вне этого общего «железного

потока», не принявшие новых ценностей, о которых писали Юнгер и Ленин, сумевшие сохранить свое «Я» в эпоху тотального принуждения к единообразному мышлению. Но чтобы это я сохранить, надо было осмелиться увидеть, осознать и описать без особых эмоций изменившийся состав мира, когда сам мир еще не очень подозревал глубины происходившей в нем революции, уводившей человечество к первоначальному Ничто.

Человек, писал Хайдеггер, должен «научиться в Ничто опыту бытия». И только «ясная решимость на сущностный ужас — залог таинственной возможности опыта бытия» [45]. На вглядывание в этот ужас и решился Кафка. Это, быть может, еще и не свобода, но, во всяком случае, путь к ней. Кафка оказался точкой пересечения рвавшихся к свободе духовных сил европейского общества. Он сумел оценить мир, меряя современность вечностью в ее идеальном религиозном начале. Поэтому столь значителен и важен его образ, его искусство. Всю вторую половину XX века человечество пыталось вернуться из мира ужаса в ситуацию трагедийно-свободного бытия. Удалось ли это, пока не очень понятно. Скорее всего нет.

* * *

В этот приезд (май 1915) мы очень хотели попасть на могилу Кафки. Но еврейское кладбище в наш единственный свободный день оказалось закрытым: «Шабат, — сказал привратник и пояснил: — Суббота». Может, в этой, пронесенной через тысячелетия традиции есть знак вечности, насколько она доступна для человека. И все же фото могилы у меня есть. Этим фото и закончу текст.



Темы: [Кафка Франц](#), [литература](#), [литературоведение](#), [филология](#)