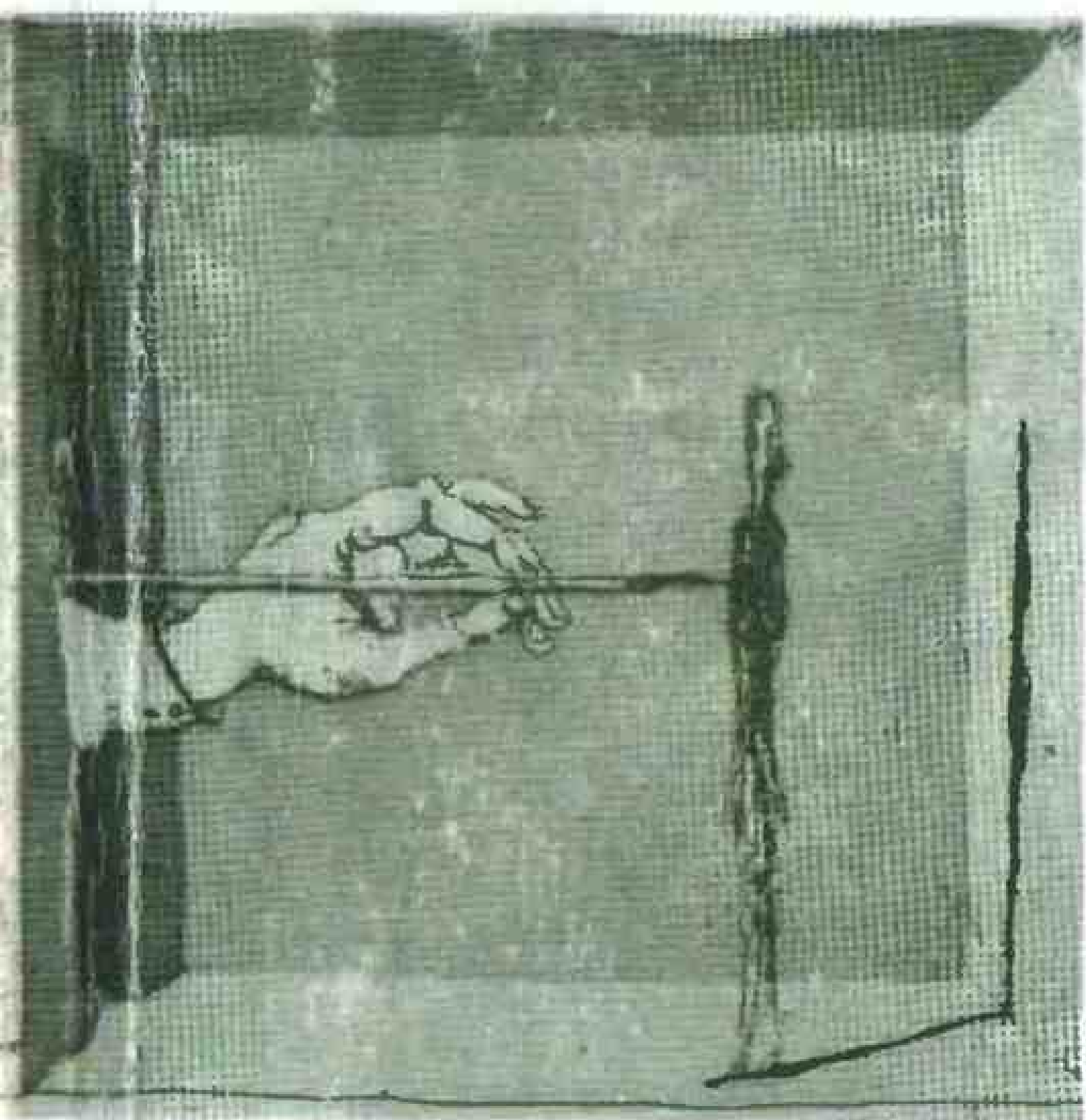


Морис Бланшо



От Кафки
к Кафке



de kafka á kafka

ecce homo

Maurice Blanchot

De Kafka á Kafka

Gallimard
Paris 1981

ессе homo

Морис Бланшо

От Кафки
к Кафке

44513
02



МОСКВА
«ЛОГОС»
1998

1998
2001

ББК 87.8
Б 68

Коллекция "Esse homo"
Под руководством В. А. Подорога
(2)

Перевод с французского –
Дарьи Кротовой
Художественное оформление
Валерия Коршунова
В оформлении обложки использован
рисунок Ю. Д. Ващенко

ИЗДАНИЕ ОСУЩЕСТВЛЕНО В РАМКАХ ПРОГРАММЫ
«ПУШКИН» ПРИ ПОДДЕРЖКЕ МИНИСТЕРСТВА ИНОСТРАН-
НЫХ ДЕЛ ФРАНЦИИ И ПОСОЛЬСТВА ФРАНЦИИ В РОССИИ

OUVRAGE RÉALISÉ DANS LE CADRE DU PROGRAMME D'AIDE À
PUBLICATION POUCHKINE AVEC LE SOUTIEN DU MINISTÈRE
DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES FRANÇAIS ET DE L'AMBASSADE DE
FRANCE EN RUSSIE

Бланшо М.

Б 68 От Кафки к Кафке. Пер. с фр. / Перевод и после-
словие Д. Кротовой. М.: Логос 1998. – 240 с.

ISBN 5-8163-0004-0

© Blanchot, Maurice. De Kafka à Kafka. Gallimard. 1981.
© Издательство "Логос". Москва 1998.
© Пер. с фр., послесловие Д. Кротовой.

СОДЕРЖАНИЕ

| | | |
|-----|--|-------|
| 1. | Литература и право на смерть | – 9 |
| 2. | Чтение Кафки | – 57 |
| 3. | Кафка и литература | – 69 |
| 4. | Кафка и потребность в творчестве | – 87 |
| 5. | Спокойная смерть | – 123 |
| 6. | Кафка и Брод | – 131 |
| 7. | Неудача Милены | – 145 |
| 8. | Повествовательный голос (безличный глагол, "оно") | – 159 |
| 9. | Деревянный мост (повторение, безличность) | – 173 |
| 10. | Последнее слово | – 189 |
| 11. | Самое последнее слово | – 205 |
| | <i>Послесловие переводчика</i> | – 235 |

«Дар, который Кафка преподносит нам и который мы не получаем, – это борьба литературы за литературу, борьба с неясной для нас целью, борьба, столь отличная от того, что мы понимаем под этим словом или под другими словами, что даже назвать ее неизвестностью недостаточно, чтобы позволить нам ощутить ее, потому что она нам столь же знакома, сколь и чужда...»

Катастрофическое письмо

ЛИТЕРАТУРА И ПРАВО НА СМЕРТЬ

Безусловно, можно писать, не спрашивая себя, зачем ты пишешь. Писатель, смотрящий, как перо его прочерчивает буквы, — имеет ли он право придержать его, чтобы сказать: Остановись! Что ты знаешь о себе? К чему ты стремишься? Почему ты не замечаешь, что чернила твои не оставляют следа, что ты так свободно продвигаешься потому, что перед тобой пустота, и не встречаешь препятствий лишь оттого, что так и не сдвинулось с изначальной точки? И тем не менее ты пишешь, пишешь без устали, раскрывая передо мной то, что я тебе диктую, и являя мне самому то, что я знаю; другие, читая, обогащают тебя тем, что от тебя взяли, и возвращают то, чему ты их научило. Теперь все не сделанное тобой обернулось сделанным, все не написанное — написанным: ты обречено на нестираемость.

Согласимся, что литература начинается тогда, когда ее ставят под вопрос. Этот вопрос — не то же самое, что сомнения и терзания писателя. Если ему и случается вопрошать к себе, когда он пишет, — это касается лишь его одного; будь он поглощен тем, что пишет, или безразличен к возможности писать, даже если ему вообще все равно, — это его личное дело и благодать. Но вот что неизменно: когда написана страница, в ней уже присутствует вопрос, который, возможно, без его ведома, не переставая, мучал писателя, пока он писал; и теперь, изнутри произведения ожидая приближения читателя, — неважно какого, глубокомысленного или пустого, — молчаливо присутствует то же вопрошание в отношении языка, помимо человека, который пишет или читает, через язык, ставшее литературой.

За эти терзания по поводу себя самой литературу можно упрекнуть в самонадеянности. Они направлены

на то, чтобы тщетно напоминать литературе о ее небытии, о ее несерьезности, недобросовестности, — сами эти попреки ставятся ей в вину. Она напускает важности, выдавая себя за предмет сомнений. Презирая себя, она самоутверждается. Она себя ищет, но это выходит за пределы ее задачи. Ибо, пожалуй, она одна из тех вещей, которые стоит найти, но не стоит искать.

Пожалуй, у литературы нет права считать себя необоснованной. Но вопрос, заключенный в ней, не касается, честно говоря, ее значимости и прав. Найти смысл этого вопроса столь трудно потому, что он стремится превратиться в некую тяжбу по поводу искусства, его возможностей и целей. Литература строится на собственных руинах: этот парадокс всем нам известен. Но, возможно, стоит понять, не предполагает ли это развенчание искусства, которое представлено наиболее успешным за последние тридцать лет направлением искусства, некое соскальзывание, перемещение действующей силы вовнутрь произведения и ее отказ выйти на свет, — силы, изначально не имеющей ничего общего с неприязнью к труду или к Предмету литературы.

Заметим, что литература, отрицая саму себя, никогда не ставила перед собой цели попросту изобличить искусство или художника в мистификации и подлоге. Литература необоснованна, в ней есть примесь обмана — да, несомненно. Но обнаружилось и нечто большее: литература не просто не обоснована, но она — ничто, и эта "ничтожность" представляет собой, пожалуй, небывалую, чудесную силу, при условии, что она берется в чистом виде. Добиться того, чтобы литература обнаружила эту внутреннюю пустоту, чтобы она полностью раскрылась своей доле небытия и начала осуществляться как собственная невозможность, — такова одна из целей, которые преследовал сюрреализм, так что совершенно справедливо признавать в нем мощное движение разрушения, но не менее справедливо присуждать ему одну из величайших творческих амбиций, ибо литература здесь, на мгновение совпадая с ничто, тут же становится всем, все начинает существовать: вот так чудо.

Никто не собирается наговаривать на литературу —

вопрос в том, чтобы понять ее и увидеть, почему понимать ее можно, только умаляя ее достоинство. Мы с удивлением пришли к выводу, что вопрос "что такое литература?" никогда не получал достойного ответа. Но вот что еще страннее: в самой форме этого вопроса присутствует нечто, отнимающее у него всю серьезность. Спрашивать: что такое поэзия? что такое искусство? даже: что такое роман? — вполне возможно; это уже делалось. Но литература, будучи и поэмой, и романом, кажется пустой составляющей, присутствующей во всех этих важных вещах, обратившись к которой, мысль теряет всю свою серьезность. Когда какая-нибудь серьезная мысль обращается к литературе, то та становится каустической силой, способной разрушить все то, что и в ней самой, и в мысли было основательного. А стоит только мысли отойти, как она вновь становится чем-то важным и существенным — более важным, чем философия, религия, да и жизнь мира, которой она занимается. Мысль же, дивясь на эту империю, немедленно вновь поворачивается к ней и задается вопросом, что она такое; но тотчас проникнутая неуловимым разрушительным элементом, способная лишь презирать нечто столь бесполезное, смутное и нечистое, вновь погружается в это презрение и в эту бесполезность, как хорошо показала история *Господина Теста*¹.

Было бы ошибкой возлагать на современные нигилистические движения ответственность за то, что литература, казалось бы, превратилась в некую бестелесную и летучую силу. Около ста пятидесяти лет тому назад, человек, имеющий об искусстве самое возвышенное представление, которое только может возникнуть, — так как он видел, как искусство может стать религией, а религия искусством, — этот человек (по имени Гегель) описал все движения, с помощью которых тот, кто решил быть литератором, обрекает себя на принадлежность "животному царству духа". С первых шагов, говорит Гегель², индивидуума, желающего писать, останавли-

¹ Герой одноименного романа П. Валери. — Прим. пер.

² В этом размышлении Гегель говорит о человеческом творе-

ливает следующее противоречие: чтобы писать, ему нужен писательский талант. Но любой талант сам по себе ничто. Пока, усевшись за свой стол, писатель не напишет чего-нибудь — он не писатель и не может знать, есть ли у него способности, чтобы стать им. Талант появляется у него только после того, как он что-то написал, но он уже нужен ему чтобы писать.

Эта трудность с самого начала освещает аномалию, лежащую в основе писательского труда, которую писатель и должен, и не должен преодолевать. Пишущий — не идеалист-мечтатель, он не любит изнутри красотой своей души, не довольствуется внутренним сознанием своих талантов. Эти таланты он пускает в дело, то есть необходимо дело, которое бы дало ему уверенность в них и в самом себе. Писатель находит и реализует себя только в процессе своего труда; в преддверии труда он не только не знает, кто он есть, но и он есть ничто. Он существует только после произведения; но тогда, каким образом может существовать произведение?

«Индивид, — говорит Гегель, — не может знать, что есть он, до тех пор, пока не выйдет через совершение действия к действительной реальности (*réalité effective*); таким образом, получается, что он не может определить цель своего действия до того, как произведет его; и в то же время, он должен, будучи сознательным существом, изначально иметь перед собой действие как совокупно присвоенное, то есть как цель». И так обстоит дело с каждым новым произведением, ибо все начинается с ничего. И то же самое, когда он создает произведение по частям: если у него нет перед собой полного проекта своего труда, как он может иметь его в качестве сознательной цели своих осознанных действий? А если про-

нии в общем. Само собой разумеется, что приводимые здесь замечания довольно далеки от текста «Феноменологии» и не направлены на то, чтобы его разъяснять. Сам этот текст можно прочитать в переводе «Феноменологии», опубликованном Жаном Ипполитом, проанализировавшим этот текст в своей значительной книге *Генезис и структура Феноменологии духа Гегеля*.

изведение уже полностью присутствует у него в сознании и это присутствие и есть основной смысл произведения (полагая здесь, что слова не столь существенны), — тем более, зачем приступать к его осуществлению? То есть, либо в виде внутреннего проекта в нем уже все заложено, и писатель с этого момента уже знает о нем все, что можно о нем узнать, и оставляет его пребывать во мраке, так и не переведя его на слова, не написав его, — но при этом он и не станет писать, не станет писателем; либо, приняв во внимание, что произведение должно быть не только задумано, но и осуществлено, что вся его ценность, истина и реальность заключены в словах, которые разворачивают его во времени, вписывают его в пространство, он садится писать, — но ни из чего не исходя и ничего не ожидая, — следуя одному выражению Гегеля, как ничто (*un néant*), работающее в *ничто* (*le néant*).

На деле эту проблему было бы никогда не преодолеть, если бы писатель, чтобы начать писать, ждал ее разрешения. «Именно поэтому, — замечает Гегель, — он должен начинать немедленно и переходить к действию, презрев все обстоятельства и особо не задумываясь ни о начале, ни о средствах, ни о результате». Так он размыкает круг, ибо обстоятельства, при которых он пишет, становятся для него тем же, что и его талант, а его интерес к труду и само движение, позволяющее ему продвигаться вперед, присваиваются им, и в них он видит свою цель. Валери часто напоминал нам, что его лучшие произведения рождались вследствие случайных заказов, а не по внутреннему требованию. Но что он в этом находил примечательного? Если бы он сам по себе начал писать *Эвполинос*, по какой причине он бы это сделал? Оттого ли, что подержал в ладони ракушку? Или потому, что, открыв однажды утром большую энциклопедию, он случайно прочел бы там имя «Эвполинос»? Или, желая попробовать форму диалога, он случайно оказался обладателем рукописи, подходящей для этой формы? В основе самого великого произведения можно углядеть самое ничтожное обстоятельство, — эта ничтожность ничего не компрометирует, — порыв, с по-

мощью которого писатель делает это обстоятельство решающим, достаточен для того, чтобы оно было присовокуплено к его труду и к его таланту. В этом смысле альбом "Архитектуры", заказавший *Эвполиноса*, оказался той формой, именно в которой у Валери изначально был талант написать это произведение: этот заказ и положил начало таланту, стал самым этим талантом, но необходимо также добавить, что заказ обрел реальную форму и стал действительным проектом только благодаря тому, что был уже и сам Валери и его талант, а также его связи в обществе, и интерес, который он уже ранее проявлял к такого рода сюжетам. Всякое произведение есть работа обстоятельств; это просто-напросто означает, что произведение было начато, имело во времени свою точку отсчета и что теперь эта временная точка принадлежит самому произведению, ибо без нее оно осталось бы непреодолимой проблемой, не чем иным, как невозможностью писать.

Предположим, произведение написано, а с ним возникает и писатель. Прежде написать его было некому; а с написанием книги рождается писатель, с ней отождествляемый. Когда Кафка случайно пишет фразу "он смотрел в окно," то он находится, по его словам, в таком вдохновенном состоянии, что эта фраза уже оказывается совершенной. То есть, по отношению к ней, он — автор, или, вернее, он автор благодаря ей: ею определяется его существование, он ее сотворил, и она его сотворила, в нем она вся, и сам он целиком то же, что и она. В этом источник его радости — радости без примеси, без

изъяна. Что бы он ни написал, "фраза уже заранее совершенна". Такова глубокая и странная уверенность, которую искусство ставит себе как цель. Все написанное — написано ни плохо, ни хорошо; не является ни плохим, ни хорошим, ни важным, ни напрасным, ни памятным, ни достойным забвения: движение, через которое то, что внутри было ничем, возникает во внешней монументальной действительности, как нечто неизбежно истинное, как некий несомненно верный перевод, — совершенно, ибо тот, кого оно переводит, существует только в нем и через него. Можно сказать, что такая уверенность — это как бы внутренний рай писателя и что автоматическое письмо было лишь способом сделать реальным этот золотой век: то что Гегель называет истинным благом перехода от ночи возможностей ко дню присутствия или уверенностью в том, что на свет рождается именно то, что дремало в ночи. Но что из этого следует? Получается, у писателя, целиком вместившего себя и замкнувшегося во фразе "он посмотрел в окно", нельзя потребовать никакого оправдания самой фразы, потому что для него ничего, кроме нее, не существует. Но сама она, по крайней мере, существует — существует столь реально, что способна сделать написавшего ее писателем, потому что она не просто его фраза, но и фраза других людей, способных прочесть ее, всеобщая фраза.

Тогда-то и начинается сбивающее с толку испытание. Писатель видит, что другие интересуются его работой, но их интерес отличается от того, который позволил ей стать прямым переводом его самого, и этот новый интерес изменяет сделанное им, превращает в нечто иное, где он не узнает изначального совершенства. Произведение исчезает для него и превращается в произведение других, такое, в котором они есть, но нет его самого, — в книгу, черпающую ценность из других книг, чья оригинальность состоит в том, что она на них не похожа, но понятна постольку, поскольку она — их отражение. И этим новым этапом писателю нельзя пренебречь. Как мы видели, он существует лишь через свое произведение, но произведение начинает существовать

Эссе П. Валери *Эвполинос или Архитектор* было написано в качестве предисловия для большого альбома *Архитектуры*, опубликованного в начале 1920-х гг. Заказанный текст должен был для соблюдения формата издания ограничиваться строго определенным пространством, вмещающим не более чем 120000 знаков. Избранная автором диалогическая форма в силу своей пластичности позволила выполнить это условие с достаточной обязательностью. (Имя "Эвполинос" было случайно замечено Валери в раскрытой на статье "Архитектура" *Гранд Энциклопедии*, упоминавшей о таком архитекторе, но ничего не сообщавшей о персонаже.) — Прим. пер.

лишь став чужой, общедоступной вещью, воздвигаемой и разрушаемой столкновением с прочими реальными вещами. Таким образом, хотя он и причастен к производству, само произведение исчезает. Этот момент его опыта особенно критичен. Чтобы преодолеть его, в игру вступают множество разных интерпретаций. Например, писатель хотел бы уберечь совершенство написанного, удерживая его как можно дальше от жизни внешнего мира. Произведение — это то, что было написано им, а вовсе не купленная, прочитанная, истертая книга, восславленная или раздавленная ходом повседневности. Но тогда, где же начинается или заканчивается произведение? В какой момент оно существует? Зачем передавать его общественности? Зачем, если необходимо сохранить в нем сияние чистого я, выносить его наружу, заставляя осуществиться в я всех и каждого? Почему бы не оградить себя закрытым и тайным уединением, ничего не производя, кроме пустой вещи, затишающего эха? Или другой выход: писатель соглашается самоустраниться, чтобы принять в расчет лишь того, кто читает. Читатель и делает произведение: читая, он создает его; он и есть его истинный творец, сознание и жизнь написанной вещи; у автора также нет иной цели, кроме как писать для такого читателя и слиться с ним. Но эта попытка обречена. Ибо читателю не нужно произведение, написанное для него, — он хочет как раз, чтобы оно было странным, хочет найти в нем нечто неизвестное, другую реальность, дух иного, способный переделать его и сделаться им. Писатель, пишущий для какой-то конкретной публики, по сути, не пишет, — пишет сама эта публика, и именно поэтому она не может больше быть читателем; чтение только кажется таковым, на деле его нет. Отсюда незначительность произведений, созданных для чтения, их никто не читает. Отсюда опасность писать для других, с целью пробудить речь других и показать им их самих. Так как другие хотят слышать не собственный голос, а голос другого — реальный, идущий из глубины голос, неудобный, как истина.

Писатель не может уйти в себя, отказавшись тем са-

мым от письма. Он не может, если пишет, приносить в жертву чистую ночь своих внутренних возможностей, ибо произведение оживает, только если эта ночь, и никакая другая, становится днем, только если все, что у него есть наиболее сокровенного и удаленного от уже проявленного бытия, проявит себя в бытии всеобщем. Писатель мог бы постараться оправдать себя, задаваясь сочинительством — простым действием письма, осознаваемым независимо от приносимого им результата — как собственной целью. Таков, как мы помним, спасительный путь Валери. Допустим, что это так. Допустим, что писатель интересуется искусством как приемом, единственно как поиском возможностей того, чтобы не написанное до сих пор, стало написано. Но опыт, стремящийся быть правдивым, не может отделять действие от его результатов; а результаты эти никогда не бывают неподвижными и определенными, но всегда бесконечно разнообразны и сопряжены с неуловимостью грядущего. Писатель, заявляющий, что он интересуется лишь методом, с помощью которого создается произведение, видит, как интерес его увязает в мире, теряется в совокупности истории; ибо произведение делается также за пределами его самого, и все усердие, вложенное им в осознание своих продуманных действий, своей промысленной риторики, вскоре становится поглощенным живой игрой случая, которую он не способен ни направлять, ни даже отслеживать. Однако опыт его не напрасен: через письмо он опробовал себя в качестве ничто, пущенного в дело, а закончив писать — опробовал свое произведение как нечто, подверженное исчезновению. Произведение исчезает, но сам факт исчезновения остается, становится существенным, как движение, позволяющее произведению войти в ход истории, осуществиться, исчезая. В этом опыте главная цель писателя — не эфемерное творение, но превыше самого творения — его истина, в которой, казалось, воссоединяются сам пишущий, творческая негирующая сила и произведение в движении своего развития, через которое и утверждает себя сила негации и преодоления.

Это новое понятие, называемое Гегелем "самой ве-

щью" (la Chose même), играет немалую роль в деле литературы. Это не важно, что оно принимает самые разнообразные значения: причиной тому – искусство, расположенное выше любого произведения, а также идеал, который оно стремится передать; мир, вырисовывающийся в нем; ценности, задействованные в творческом усилии; подлинность самого усилия – по ту сторону произведения, постоянно готового раствориться в вещах, – все это поддерживает праобраз, сущность и духовную истину произведения в том виде, в каком писатель захотел свободно выявить ее и в каком он сам может считать ее своей. Цель не в том, что писатель делает, но в истинности того, что он делает. В связи с этим в нем по праву можно видеть честное, незаинтересованное сознание: порядочного человека. Но, осторожно: как только в литературе в игру вступает порядочность – обман тоже тут как тут. Здесь истина лжива, и чем больше претендуешь на мораль и серьезность, тем скорее на них позарятся мистификация и плутовство. Конечно, литература – это мир ценностей, ибо над посредственностью написанных романов без конца всплывает все то, чего им недостает. Но что из этого получается? Вечная приманка, небывалая игра в прятки, к которой писатель – чтобы он ни пытался делать, что бы ни сделал уже под предлогом того, что в его намерения входит не эфемерный роман, а сам дух этого романа и романа вообще, – привыкает, и его честное сознание находит в ней урок и славу. Послушав его, это честное сознание; оно и нам знакомо, присутствуя в каждом из нас. Оно не страдает и тогда, когда труд не удался: ну вот, говорит оно себе, он и завершен, ибо провал – это его сущность, неудача способствует его осуществлению, – и оно счастливо, успокоено неуспехом. Но если книга не способна даже возникнуть и полностью остается в небытии? – Это еще лучше: молчание, небытие и есть сущность литературы, "сама вещь". Это правда, что писатель склонен видеть наибольшую ценность в том смысле, какой произведение заключает для него самого. То есть ему не важно, хорошее оно или плохое, известное или забытое. Пусть обстоятельства сложи-

лись не в его пользу – писатель и рад, ибо он создавал его, чтобы презреть обстоятельства. Но стоит только книге, возникшей случайно, созданной в наплыве небрежности и скуки, лишенной ценности и значения, вдруг быть превращенной обстоятельствами в шедевр, – какой писатель тогда в глубине души не припишет себе эту славу и не увидит в ней свою заслугу, в этом даре судьбы – плод своих усилий, работу своего ума в чудесном согласии с эпохой?

Писатель первый становится жертвой своего обмана, он попадает как раз тогда, когда надувает других. Послушаем его еще раз: он утверждает теперь, что его дело – писать для других, что когда он пишет, то служит лишь интересу читателя. Он так говорит и верит в это. Но это неправда, так как если бы он не был изначально внимателен к тому, что он *делает*, если бы литература не интересовала его прежде всего как его собственное действие, он не смог бы писать: тогда бы писал не он, а *никто*. Поэтому напрасно он заручается серьезностью идеала, напрасно говорит об устойчивости своих ценностей: это не его серьезность, и он никогда не может твердо закрепиться на том месте, где, по его представлениям, он находится. Например: он пишет романы, которые несут в себе какие-то политические выводы, так что кажется, что он выступает за какую-то Идею. Тогда другим – тем, кто и вправду защищает эту Идею, хочется признать в нем своего и видеть в произведении доказательство тому, что Идея эта и вправду его идея; но стоит им лишь затребовать Идею, стоит лишь начать вмешиваться в работу писателя и присваивать ее себе, как они замечают, что он ни в чем не участвует, кроме как в своей собственной игре, что в Идее ему интересно лишь его собственное действие, – и вот, пожалуйста, они озадачены. Вполне понятно то недоверие, которое люди, примкнувшие к той или иной партии, вставшие на ту или иную сторону, питают к писателям, разделяющим их взгляды; ибо последние тоже встали на сторону – литературы, – а литература своим движением в конечном счете отрицает то, что показывает. Таковы ее закон и ее истина. Изменив им, чтобы окончательно

примкнуть к некой внешней истине, литература перестает быть литературой, а писатель, все еще притворяясь писателем, впадает в иной тип обмана. Так может, нужно перестать интересоваться чем бы то ни было и просто упереться взглядом в стену? Но даже поступив таким образом, мы не уменьшаем противоречия. Во-первых, упереться взглядом в стену – значит также повернуться к миру, превратить стену в мир. Когда писатель погружается в чистую глубину произведения интересного только ему, то другим – другим писателям и людям других занятий – может казаться, что вот, мол, человек довольный своим Делом, своей работой. Но это вовсе не так. Труд, созданный за счет одиночества и в среде одиночества, несет в себе взгляд на мир интересующий всех, а также внутреннее суждение о других произведениях, о проблемах эпохи; становится причастным к тому, чем пренебрегает, враждебным тому, от чего отнекивается, – и безразличие его лицемерно смешивается с общей пристрастностью.

Поразительно то, что в литературе обман и мистификация не только неизбежны, но составляют честность писателя, присущую ему долю надежды и истины. В наше время часто говорят о болезни слов, и даже раздражаются на тех, кто говорит об этом, подозревая их в том, что они специально заставляют слова болеть, чтобы потом говорить об этом. Возможно это так. Трудность в том, что эта болезнь слов одновременно и их здоровье. Их раздражает двусмыслие? – Но без этого благодатного двусмыслия не было бы диалога. Непонятность вносит в них фальшь? – Но эта непонятность дает им возможность быть нами услышанными. Они проникнуты пустотой? Но в этой пустоте их смысл. Конечно, писатель всегда может выбрать в качестве идеала умение называть кошку кошкой. Но тогда ему будет совершенно невозможно поверить в то, что он на пути исцеления и искренности. Наоборот, тогда он еще больший мистификатор, ибо кошка – это не кошка, и тот, кто утверждает обратное, не имеет в виду ничего, кроме следующего

кошарного выпада: "А Роле – мошенник".

Для обмана есть много разных причин. И первую мы только что разбирали, а именно: литература состоит из множества моментов, отличных друг от друга и противоречивых. И эти моменты различает в ней честность – она аналитична, так как ей хочется ясности. Перед ее взором последовательно проходят автор, произведение, читатель; сменяются искусство писать, написанная вещь, подлинность этой вещи, или ее Самость; сменяются также писатель без имени – как чистая праздность еще отсутствующий в себе самом; затем писатель как труд – как движение от безразличного созидания к тому, что создается; далее – писатель как результат этого труда, оцененный в соответствии с результатом, а не с самим трудом, и чья реальность определяется реально-созданной вещью; потом – писатель уже не воздвигнутый, а отвергнутый результатом и пытающийся спасти эфемерное творение, спасая в нем его идеал, истину и т. д.

Писатель – это не только один из этих моментов, при исключении всех остальных, и не все они, взятые в их безразличной последовательности, но движение, собирающее и объединяющее их. В результате, когда честное сознание судит писателя, фиксируя его в одной из этих форм, например, делая вид, что осуждает произведение, так как оно не удалось, другая честность писателя протестует во имя всех остальных моментов, во имя чистоты искусства, находящей в неудаче свой триумф, – и так всякий раз, когда писателя ставят под сомнение в одном из его аспектов, ему остается лишь признать себя другим: когда к нему обращаются как к автору прекрасного произведения – отказаться от произведения; когда хвалят его вдохновение и талант – видеть в себе лишь учение и труд; и когда все читают его – говорить: кто меня может читать? я ничего не написал. Но скольжение делает писателя вечно отсутствующим,

См. соотв. строки из I сатиры Буало: «Я могу называть вещи только своими именами: // Кошку зову кошкой, а Роле – мошенником». – Прим. пер.

лишенным сознания и ответственности, но то же скольжение создает пространство его присутствия, его риска, его ответственности.

Трудность в том, что писатель не только заключает целое множество в одном лице, но что каждый момент этого множества отрицает все остальные, требует всего для себя одного, не принимает ни утешений, ни компромиссов. В одно и то же время писатель должен отвечать многим абсолютным и абсолютно разным требованиям и его мораль определяется соответствием и противоречием неумолимо враждебных правил.

Одно говорит ему: Ты ничего не напишешь, ты останешься ничем, ты сохранишь молчание, ты презрешь слова.

А другое: Имей дело только со словами.

- Пиши, чтобы ничего не сказать.
- Пиши, чтобы сказать что-нибудь.
- Важно не произведение, а твой опыт себя, знание того, о чем ты не знаешь.
- Роман! Настоящий роман, всеми признанный и для всех важный.
- Забудь про читателя.
- Исчезни в пользу читателя.
- Пиши, чтобы сказать правду.
- Пиши ради правды.
- Поэтому – будь лживым, ибо писать ради правды, значит писать что-то, что еще не правдиво и, возможно, никогда таковым не будет.
- Неважно, пиши, чтобы действовать.
- Пиши, хоть ты и страшишься действовать.
- Сохрани в себе свободу говорения.
- Нет, не оставляй в себе свободу стать словом.

Какому закону следовать? Какой голос слушать? Да он должен слушать их всех! Что за неразбериха: получается, ясность – для него не закон? – Да, и ясность тоже. Так что он должен противостоять самому себе, одновременно утверждать и отрицать себя, искать в простоте дня глубину ночи, в никогда не наступающей тьме – тот свет, которому нет конца. Он должен спасать мир и быть его крушением, оправдывать существование и да-

вать слово тому, что не существует, он должен жить в конце времен, во вселенской полноте, и в то же время быть истоком, началом того, что должно родиться. Может ли все это присутствовать в нем? – Литература в нем и присутствует как это всё. Но, может, это то, чем она лишь хотела бы быть, но не стала в действительности? Тогда она – ничто. Но ничто ли она?

Литература – это не ничто. Те, кто пренебрегает ею, зря считают, что, объявив ее ничем, они вынесли ей приговор: “Это всего лишь литература”. Тем самым противопоставляется действие, то есть конкретное вмешательство в мир, и написанное слово, пассивное явление на поверхности мира; так что сторонники действия отрицают литературу как бездействие, а те, кто охотятся за страстью, становятся писателями, чтобы бездействовать. И осуждать, и любить ее так – злоупотребление. Если видеть в труде двигатель истории – то, что изменяет человека, изменяя мир, – необходимо признать в деятельности писателя подлинную форму труда. Что делает трудящийся человек? – Он изготавливает предмет. Этот предмет – реализация некоего проекта, прежде нереального, утверждение действительности, отличной от составляющих ее элементов, и грядущего новых предметов – по мере того как сам этот предмет становится инструментом для изготовления других предметов. Например: у меня есть проект – согреться. Пока этот проект остается на уровне желания, я могу поворачивать его и так и этак и не согреться. Но вот, я решаю сделать печку: печка превращает в реальность пустой идеал, каким было мое желание; она утверждает в мире нечто, чего в нем прежде не было и делает это отрицая то, что в нем было. Раньше передо мной были камни и чугун, а теперь нет ни камней ни чугуна, но есть результат преобразования этих элементов, отмененных и разрушенных в ходе труда. И этот предмет изменяет и мир. Тем более что моя печь позволит мне сделать новые предметы, которые, в свою очередь, отменят прежнее состояние мира и подготовят его грядущее. Производимые мною предметы, изменяя положение вещей, изменят и меня. Идея тепла сама по себе ничто, но ре-

альное тепло сделает мою жизнь другой жизнью, и все то, что я смогу создать нового благодаря этому теплу, будет обновлять и меня. Так, по словам Гегеля и Маркса, делается история – трудом, творящим бытие через его отрицание и открывающим его вновь, когда негация состоялась.²

А что делает писатель, который пишет? То же, что и человек, который работает, но на более возвышенном уровне. Он тоже производит нечто: творение в высшем смысле. Он создает это творение, изменяя природную и человеческую реальность. Он пишет, исходя из определенного состояния языка, из определенной формы культуры, из определенных книг, а также из объективных элементов – чернил, бумаги, печати. Чтобы писать, он должен разрушить язык, такой, какой он есть, и возродить его в другой форме; отвергнуть книги, чтобы сделать одну книгу из чего-то отличного от них самих. Новая книга – это, безусловно, реальность: ее можно увидеть, потрогать и даже прочесть. Перед тем как писать ее, у меня была идея, по крайней мере, проект написания, но между идеей и самим томом, в котором она воплощается, разница, по-моему, такая же, как между желанием тепла и теплом от печки, греющей меня. Написанная книга – это для меня поразительное, непредвиденное изобретение, такое, что, не написав, ее у меня нет никакой возможности представить себе, чем она могла бы быть. Вот почему она представляется мне таким опытом, последствия которого, сколь бы сознательно они ни были произведены, ускользают от меня и в отношении которого я не могу оставаться тем, чем был по причине того, что в присутствии чего-то другого я становлюсь другим, и по еще более важной причине: эта другая вещь – книга, – о которой у меня было лишь представление, и ничто не позволяло знать о ней заранее, есть не что иное, как я сам, ставший "другим".

Книга, написанная вещь, вступает в мир, где и совер-

² Такая интерпретация изложена Александром Кожевым во "Введении в чтение Гегеля" ("Лекции по Феноменологии духа", сост. и ред. Раймона Кено).

шает работу преобразования и негации. В ней – грядущее многих вещей и не обязательно книг; ведь через проекты, которые могут из нее возникнуть, через начинания, которым она благоприятствует, через целый мир, чье измененное отражение она содержит, – она становится нескончаемым источником новой реальности, исходя из которой существование должно стать иным, чем теперь.

Так как же, ничто ли книга? Почему же действие по созданию печи может считаться трудом, формирующим и подтягивающим за собой историю, а действие письма кажется полной пассивностью, остающейся за рамками истории, которую сама история невольно тащит за собой? Вопрос кажется неразумным, но, однако, он давит на писателя тяжким бременем. С первого взгляда нам кажется, что творческая сила написанных произведений несравнима ни с чем; мы также говорим себе, что писатель – это человек, которому дана большая способность к действию, нежели кому-либо еще, ибо его действие неограниченно и бесконечно: мы знаем (или нам хотелось бы в это верить), что одно произведение способно изменить ход мира. Но именно здесь и заключен повод для размышлений. Влияние писателя очень велико, оно намного превосходит то, что реально делается; превосходит до такой степени, что все реальное, присутствующее в их действии, не переходит в это влияние, а само влияние не находит в той толике реальности настоящей поддержки, которая могла бы послужить его росту. Что может один автор? – Все, буквально все: он весь в путях, задавлен рабством, но стоит ему найти для письма несколько свободных мгновений, и – пожалуйста, он уже свободен, чтобы создать целый мир без рабства – мир, в котором раб, став господином, выдвигает новый закон; таким образом, сочинительством, человек заточения сразу же обретает свободу для себя и для мира; он все в себе отрицает, чтобы стать тем, что не есть он. В этом смысле то, что он делает – колоссальный труд, самый важный и самый великий. Но приглядимся. Непосредственно давая себе свободу, которой у него нет, он упускает из виду реальные условия

своего освобождения, не принимая в расчет то, что действительно должно быть сделано, чтобы воплотилась абстрактная идея свободы. Его собственное отрицание *тотально*. Он отрицает не только свое положение человека в застенке, но также не замечает времени, призванного проделать брешь в этой стене, и отрицает отрицание времени, отрицание пределов. Вот почему в конце концов он ничего не отрицает, и произведение, осуществляясь, не становится на деле действием негации, разрушения и преобразования, но воплощает как бы невозможность отрицать, отказ вмешиваться в мир, и превращает свободу, которой, следуя закону времени, надлежало воплотиться в вещах, во вневременный идеал, пустой и недостижимый.

Писатель наделен влиянием, связанным с привилегией быть всему господином. Но только *всему* он и господин, только бесконечностью он и владеет, а конечного ему недостает, и предел ему недоступен. Но в бесконечности действовать невозможно и ничего нельзя совершить в беспредельном; таким образом, действуя вполне реально, создавая реальный объект, зовущийся книгой, он опорочивает этим действием любое действие, подменяя мир конкретных вещей и определимого труда другим миром, в котором все непосредственно задано, так что остается лишь, читая, наслаждаться.

Обычно писатель представляется бездействующим потому, что он – господин воображаемого, и те, кто погружается туда вслед ему, теряют из вида проблемы своей реальной жизни. Но опасность, заключающаяся в нем, куда более серьезна. Дело в том, что он разрушает действие не потому, что имеет власть над нереальным, а оттого, что предоставляет в наше распоряжение *всю* реальность. Нереальное начинается со всего. Воображаемое – это не странная область, расположенная по ту сторону мира, оно и есть мир, но мир как целое, как всё. Поэтому-то его и нет в мире, так как оно само – мир, схваченный и осуществленный как целое тотальным отрицанием всех отдельных реальностей, находящихся в нем, вынесением их вне игры, в отсутствие, осуществлением самого этого отсутствия, стоящего у истока ли-

тературного творчества, питающего себя иллюзией, что все вещи и все существа, с которыми оно имеет дело, им сотворены, так как теперь оно называет и видит их исходя из всего в целом, а также из отсутствия целого, то есть исходя из ничто.

Так называемая литература чистого воображения, конечно же, несет в себе определенную опасность. Во-первых, она не есть чистое воображение. Думая, что находится в стороне от повседневности и реальных событий, она сама отстранилась, сама стала отстранением, дистанцией по отношению к повседневному, которое учитывает это и описывает ее как далекую и чужую. Кроме того, она наделяет эту отстраненность абсолютной ценностью, и отстраненность начинает – для людей, подвергшихся ее чарам, – казаться источником полного понимания, возможностью тотчас все ухватить и непосредственно всего коснуться, вплоть до того что они выпадают из собственной жизни как ограниченно-го понимания и из времени как слишком узкой перспективы. Все это лишь кажется вымыслом. Вообще-то эта литература не хочет нами злоупотреблять: она притворяется воображением и усыпляет лишь тех, кто хочет уснуть.

Гораздо большим мистификатором оказывается литература действия. Она убеждает людей в необходимости что-то делать. И если ей хочется оставаться настоящей литературой, то она показывает им эту необходимость, эту конкретную и определенную цель, на основании такого мира, в котором действие отсылает к нереальности абстрактных и абсолютных ценностей. Эта "необходимость что-то сделать", представленная в литературном произведении, всегда означает: "сделать надо всё", и либо она сама утверждает себя как всё, то есть как абсолютную ценность, либо, для собственного оправдания и самоутверждения, ей необходимо это всё, чтобы в нем раствориться. Язык писателя, будь он даже революционным, – это не язык приказа. Он не отдает приказаний, а изображает и, изображая, не делает присутствующим то, что показывает, а показывает как бы на заднем плане как суть и отсутствие всего. Из этого сле-

дует либо, что обращение писателя к читателю само по себе пустое обращение, выражающее усилие, которое человек, лишенный мира, совершает, чтобы войти в мир, удерживаясь при этом на его периферии; либо, что "необходимость что-то делать", уловимая лишь на фоне абсолютных ценностей, предстает читателю как именно то, чего сделать нельзя, или как то, что не требует для осуществления ни труда, ни действия.

Как известно, главные соблазны писателя — это *стоицизм, скептицизм, несчастное сознание*. Писатель склоняется к этим формам мысли по причинам, которые кажутся ему продуманными, но на самом деле их продумывает за него литература. Как стоик он — человек вселенной, существующей только на бумаге, и, будучи узником и несчастным существом, он стоически выносит свое положение потому, что может писать; и той минуты свободы, когда он пишет, достаточно, чтобы сделать его самого свободным и сильным, чтобы дать ему не личную свободу, над которой он смеется, но свободу всеобщую. Он — нигилист, ибо своим методичным трудом медленно, преобразующим каждую вещь, он отрицает не то или это, но всё сразу, будучи способным отрицать лишь всё разом, так как со всем он и имеет дело. *Несчастное сознание!* Оно слишком бросается в глаза, эта боль и есть его самый глубинный талант, он стал писателем только вследствие мучительного осознания непримиримых моментов, называющихся так вдохновение — отрицающее весь труд; труд — отрицающий собой небытие гения; эфемерность произведения — чье осуществление есть самоотрицание; произведение как целое — в котором он лишает себя и всех остальных всего, что, казалось бы, дает себе и всем.

Отметим в писателе это движение, идущее беспрестанно и почти напрямую от ничто ко всему. Увидим в нем негацию, неудовлетворенную тем вымыслом, через который она движется, ибо, желая осуществиться, она может сделать это, только отвергнув что-нибудь реальное, более реальное, чем слова, более правдивое, чем отдельный человек, зависящий от нее: ведь она беспрестанно толкает его в жизнь мира и в общественное бы-

тие, чтобы заставить его понять, как, продолжая писать, он может стать самым этим бытием. Тогда-то он и сталкивается с решающими моментами истории, когда кажется, что все поставлено под вопрос, когда закон, вера, Государство, потусторонний мир и мир прошлого — всё — без труда и усилия проваливается в небытие. Человек знает, что он не покидал истории, но эта история опустела, стала пустотой в становлении, *абсолютной* свободой, превращенной в событие. Такие моменты называются Революцией. На мгновение кажется, что свобода должна *непосредственно* воплотиться в возможность *всего*, в возможность всё сделать. Это невероятный момент, и тот, кто пережил его, не может полностью из него возвратиться, так как он познал Историю как свою личную историю и свою личную свободу как свободу вообще. Это действительно волшебный момент: через него говорит волшебство, через него речь вымысла превращается в действие. Вполне понятно, что такой момент притягивает писателя. Революционное действие во всем сходно с действием, воплощаемым литературой: то есть идущим от ничто ко всему, утверждающим абсолют как событие и каждое событие как абсолют. Революционное действие разражается с той же мощью и с такой же легкостью, как и действие писателя, которому для того, чтобы изменить мир нужно лишь составить вместе несколько слов. У него та же потребность в безупречности и та же уверенность, что все сделанное имеет абсолютную значимость, что оно не просто какое-то действие, ведущее к хорошему и желанному концу, а само последнее свершение, Последнее Дело. Это последнее дело — касается самой свободы, и единственно возможный выбор здесь — между свободой и небытием. Вот почему в такие моменты можно выделить лишь слова: *свобода или смерть*. Так и возникает Террор. Каждый человек перестает быть индивидом, даным определенным делом, и действующим только здесь и сейчас: он становится всеобщей свободой, не признающей ни завтра, ни потом, ни труда, ни дела. В такие моменты уже нечего делать, так как все уже сделано. Никто не имеет право на частную жизнь, все стано-

вится общественным, и самый виноватый человек это тот, на кого падает подозрение, у кого есть секрет, кто сохраняет какую-то мысль или круг интересов для себя одного. И, наконец, никто более не имеет права на собственную жизнь, на свое существование, действительно отдельное от других и физически отличное. Таков смысл Террора. У каждого гражданина есть так называемое право на смерть: смерть это не приговор, а суть права человека; он не уничтожается ввиду своей вины, но нуждается в смерти, чтобы быть утвержденным как гражданин, ибо через смерть свобода и позволяет ему родиться. В этом смысле Французская Революция значима куда больше, чем любая другая. Смерть от Террора – в ней не просто наказание мятежных: став неизбежной расплатой, по воле всех, по сути, она кажется работой, которую производит свобода в свободных людях. Когда нож упал на Сен-Жюста и Робеспьера, он в некотором роде никого не сразил. Добродетель Робеспьера, суровость Сен-Жюста есть не что иное, как их уже подавленное существование, угадываемое присутствием их смерти, решение позволить свободе полностью осуществиться в них и подавить, в силу своей всеобщности, реальность их личной жизни. Может быть, они установили царство Террора. Но воплощенный в них Террор исходит не от той смерти, на которую они обрекают других, а от той, на которую они обрекли себя. Ее черты они несут в себе, думая и принимая решения с грузом смерти на плечах, – вот почему мысль их холодна, неумолима и наделена свободой отрубленной головы. Террористы – это те, кто, желая абсолютной свободы, знают, что тем самым они желают своей смерти, и осознают отстаиваемую ими свободу как осуществление этой смерти, так что вследствие этого еще при жизни они действуют не как живые люди среди живых людей, но как существа, обделенные существованием, как общие мысли, как чистые абстракции, – по ту сторону истории вершат суд и выносят решение во имя всей истории в целом.

Само событие смерти становится несущественным. Во время Террора смерть отдельных индивидов не име-

ет значения. «Это самая холодная смерть, – говорит Гегель в одной известной фразе, – самая банальная, все равно как срубить кочан капусты или глотнуть воды». – Почему же? Разве смерть не осуществление свободы, не самый значимый момент? Да, но в то же время она – пустая точка этой свободы, доказательство того, что свобода еще абстрактна, идеальна (как идея), убога и плоска. Каждый в отдельности умирает, но весь мир живет, и это в сущности значит, что весь мир *уже умер*. Это «уже умер» – есть положительный аспект свободы, ставшей всем миром: существование обнаруживает себя в ней как абсолют. Напротив, «умереть» вообще – это маловажное событие, лишенное конкретной значимости, потерявшее черты внутренней личной драмы, ибо ничего внутреннего уже нет. Это такой момент, когда *Я умираю* означает для меня, умирающего, нечто банальное, что не надо брать всерьез, ибо в свободном мире, в моменты, когда свобода становится абсолютным присутствием, умереть – ничего не значит и у смерти нет глубины. Этому научили нас не война, а именно Террор и революция.

Писатель узнает себя в революции. Она привлекает его как тот момент, когда литература становится историей. Она его истина. Писатель, не пришедший через письмо к мысли «революция – это я, только свобода позволяет мне писать», – по-настоящему не пишет. В 1793 жил человек, полностью отождествивший себя с революцией и с Террором. Он был аристократом, очень привязанным к зубцам своего средневекового замка, человеком терпимым, даже застенчивым, до раболепия вежливым, – но он писал, только и делал что писал, и хотя свобода сажала его в Бастилию, из которой его же и вызволяла, он все равно понимал ее лучше всех, а именно: что она – тот момент, когда самые извращенные страсти могут превратиться в политическую реальность, быть оправданными, стать законом. Это также человек, для которого смерть была величайшим пристрастием и последней пошлостью; отсекавший головы, как капустные кочаны, с таким небывалым безразличием, как будто не было ничего ирреальнее

творимой им смерти; однако никто иной не смог так почувствовать, что в смерти было и величие, и свобода. Сад – писатель в высшем смысле, он вобрал в себя все писательские противоречия. Он был самым одиноким из всех людей, но в то же время важной общественной и политической фигурой. В постоянном заточении, но абсолютно свободный – теоретик и символ безграничной свободы. Он пишет огромный роман, и роман этот ни для кого не существует. Он неизвестен, но то, что заключается в нем, имеет для всех самое непосредственное значение. Всего лишь писатель, он рисует жизнь, возведенную до страсти, и страсть, ставшую жестокостью и безумием. Из самого странного, самого скрытого и лишнего смысла чувства он сделал всеобщее правило, реальность общественной речи, которая, открывшись истории, становится законным объяснением человеческого существования в целом. Наконец, он – само отрицание: все его сочинения – это негация в действии; опыт его – ожесточенное движение отрицания, дошедшего до кровопролития, отрицающего других, Бога, природу, и, вращаясь в этом замкнутом круге, от себя самого получающего наслаждение, как от абсолютной власти.

Литература видит в революции себя и оправдывает себя через нее; мы называли ее Террором, потому что ее идеал – это как раз тот исторический момент, когда «жизнь несет в себе смерть и существует за счет смерти», добиваясь от нее истинности слова. В этом и заключается вопрос, стремящийся воплотиться в литературе и составляющий в то же время ее сущность. Литература связана с речью. Речь одновременно внушает доверие и настораживает. Говоря, мы обретаем господство над вещами с приятной для нас легкостью. Я говорю: *эта женщина*, – и она уже в моем распоряжении, я могу отдалить или приблизить ее, сделать ее всем, чем захочу; она становится местом удивительных действий и преобразований: речь – это простота и безопасность жизни. С вещью без имени нам нечего делать. Прimitивный человек знает, что обладание словом дает ему власть над вещами, но отношения между словами и ми-

ром для него столь уплотнены, что обращение с языком остается не менее сложным и не менее опасным, чем контакт с живыми существами, так как слово еще не отделилось от вещи; то есть последняя еще не названа. Чем цивилизованнее человек становится, тем невиннее и бесстрашнее его обращение со словом. Что же, получается, что слова теряют всякую связь с тем, что они означают? Но в этой потере связи недостатка нет, а если и есть, то язык и здесь находит себе в этом выгоду, вплоть до того, что самым совершенным из языков оказывается математический, чьей строгости не соответствует никакая вещь.

Я говорю: *эта женщина*. Гёльдерлин, Малларме и все те, чьей темой в поэзии является ее сущность, видели в действии названия тревожащее чудо. Слово дает мне то, что оно означает, но предварительно подавив его. Чтобы я мог сказать: *эта женщина*, я должен так или иначе лишить ее плотской реальности, сделать ее отсутствующей, уничтожить ее. Слово подает мне некую сущность, но лишенную бытия. Оно становится отсутствием бытия, отрицанием его, тем, во что оно превращается после того, как его лишают бытия, то есть самим фактом небытия. С этой точки зрения, говорить – это странное право. Гегель, остающийся в этом отношении другом и сподвижником Гёльдерлина, писал в тексте, предшествующим «Феноменологии»: «Первым действием, сделавшим Адама господином зверей, было их навание, то есть отмена им их существования (как существующих)».³ Гегель имеет в виду, что с этого момента кошка перестала быть исключительно реальной кошкой, чтобы стать также идеей. Смысл слова, таким образом, предполагает как прелюдию ко всякому слову нечто вроде обширной катастрофы, потопа, разливающегося целым морем над всем живым. Бог создал живые существа, а человеку пришлось их уничтожить. Только

³ Десе, объединенные под названием «Система 1803-1804 годов». Во «Введении в чтение Гегеля» А. Кожев, комментируя отрывок из «Феноменологии», прекрасно показывает, что для Гегеля понимание равнозначно убийству.

тогда они обрели для него смысл, и он воссоздал их из этой смерти, в которой они спинули; но вместо, так сказать, живых существ возникла лишь сущность, и человек оказался обреченным жить и воспринимать все только через смысл, который ему пришлось создавать. Он вдруг увидел себя узником дня и понял, что дню этому нет конца, ибо даже конец его был светом, так как этот конец существ и породил их смысл, то есть сущность.

Безусловно, моя речь никого не убивает. И, однако, когда я говорю: *эта женщина*, реальная смерть объявлена и уже присутствует в моей речи; моя речь подразумевает, что эта женщина, находящаяся здесь сейчас, может быть разлучена сама с собой, отделена от собственного существования и присутствия и погружена в несуществование и неприсутствие; моя речь по существу представляет собой такую разрушительную возможность; в каждый момент она содержит явный намек на подобное событие. Моя речь никого не убивает. Но если бы эта женщина не была на самом деле способна умереть, если бы в каждое мгновение жизни ей не угрожала смерть, с которой она связана сущностной связью, я бы не смог производить такую "идеальную" негацию, это отложенное убийство, которым является моя речь.

Поэтому будет вполне справедливо утверждать, что когда я говорю, через меня говорит смерть. Мои слова как бы предупреждают, что в этот самый миг смерть допускается в мир и внезапно возникает между мной и существом к которому я обращаюсь: она между нами как разделяющая нас дистанция, но как дистанция, не позволяющая нам быть разлученными, ибо она — условие обоюдной слышимости. Только смерть позволяет мне ухватить то, что мне нужно; в словах — она единственная возможность их смысла. Без нее все погрузилось бы в абсурд и небытие.

Эти обстоятельства влекут за собой различные последствия. Ясно, что возможность говорить связана во мне с моим собственным небытием. Называя себя, я как бы пою себе похоронную песнь: я разлучаюсь с самим собой, во мне больше нет ни моего присутствия, ни моей реальности, а есть только объективное, безличное

присутствие моего имени, которое превосходит меня и чья застывшая неподвижность служит мне как бы надгробием, повисшим над пустотой. Когда я говорю, то отрицаю существование того, о чем говорю, а также и существование самого говорящего: моя речь, обнаруживая бытие в момент его несуществования, утверждает, что это обнаружение исходит из отсутствия того, кто его производит, из его способности устанавливать дистанцию с самим собой, быть другим в отношении своего бытия.

Вот почему, чтобы речь по-настоящему возникла, жизнь, которой предстоит быть носителем этой речи, должна пройти через опыт своего небытия, стать "потрясенной до основания, и все, что было в ней устойчивого и прочного, должно быть поколеблено". Речь начинается только с пустоты; полнота и уверенность не говорят; тому, кто говорит, всегда не хватает чего-то существенного. Отрицание связано с речью. Я начинаю говорить не для того, чтобы что-то сказать, — это *ничто* заставляет меня говорить; а само ничто не говорит — оно обретает сущность в слове, и сущность слова — это тоже ничто. Эта формула объясняет, почему у литературы такой идеал: ничего не сказать; говорить, чтобы ничего не сказать. Это не мечты, не роскошь нигилизма. Речь обнаруживает, что обязана своим смыслом не тому, что существует, но своей отстраненности от существования и подвергается соблазну сохранять эту отстраненность, достигать негации внутри себя самой и делать из ничто — все. Если, говоря о вещах, мы рассказываем о них только то, что делает из них ничто, тогда ничего не говорить и есть единственная надежда все сказать.

Надежда довольно нездоровая. Повседневная речь называет кошку "кошкой", как если бы живая кошка и слово "кошка" были одним и тем же, как если бы факт называния кошки состоял не в том, чтобы удержать от нее лишь отсутствие — то, что она не есть. Однако повседневная речь права в том, что слово, отменяя существование вещи, им обозначенной, становится связанным с последней не-существованием, теперь уже став-

шим сущностью этой вещи. Назвать кошку, значит, если угодно, сделать из нее не-кошку — кошку, переставшую существовать, быть живой кошкой; но вовсе не делая ее собакой или даже не-собакой. Таково первое различие между обыденной и литературной речью. Первая согласна с тем, что едва не-существование кошки переходит в слово, как сама кошка воскресает со всей полнотой и уверенностью под видом идеи (сущности) и смысла: слово восполняет в ней на уровне сущности (идеи) всю несомненность, присущую ей на уровне существования. Теперь эта несомненность даже еще значительней: ведь вещи могут перевоплощаться, им случается переставать быть собой, они становятся чуждыми, непригодными, недоступными, но сущность этих вещей, их идея не меняется: идея определена, не вызывает сомнений и даже, говорят, вечна. Что ж, давайте держаться за слова, не переходя к вещам, давайте не отпускать их и не думать, что они нездоровы. Тогда нам будет спокойно.

Обыденная речь по-своему права: спокойствие стоит того. Но литературная речь полна беспокойства, а также противоречий. Ее положение неустойчиво и не твердо. С одной стороны, в вещи ее интересует лишь смысл — как отсутствие самой вещи — и ей хотелось бы во что бы то ни стало достичь этого отсутствия в себе и для себя и ухватить движение понимания в его совокупности. С другой стороны, она замечает, что слово «кошка» есть не просто не-существование кошки, но не-существование, ставшее словом, то есть вполне определенной и объективной реальностью. В этом ей видится некоторое осложнение и даже ложь. Разве может она надеяться на выполнение своей миссии лишь потому, что переложила нерешимость вещи в реальность речи? Разве бескрайнее отсутствие понимания может уместиться в одном единственном предельном и ограниченном слове? Не обманулась ли повседневная речь, желая нас в этом убедить? И верно, обманулась — и нас обманывает. Слово слишком мало для истины, заключенной в нем. Приложим усилие и послушаем слово: в нем борется и работает ничто — неустанно продвигает-

ся вглубь, напрягается в поисках выхода, уничтожая свою темницу, — воплощение безмерной тревоги, бдительности без формы и имени. И вот, печать, хранившая это небытие в пределах слова, в виде его смыслов, сломлена: открывается доступ для других слов, менее устойчивых, еще не точных, более склонных покориться необузданной свободе негативных сущностей, неустойчивых единств, не понятий еще, а их движения, использования в выражении, которые никуда не ведут. Так рождается образ, обозначающий не вещь как таковую, а то, что она не есть, и вместо кошки говорящий о собаке. Так и начинается гонка, в которой речь, пребывая в движении, призвана удовлетворить беспокойное требование конкретной вещи, лишенной бытия, которая, посомневавшись возле многих слов, пытается всех их ухватить, чтобы всех зараз подвергнуть отрицанию, заставить обозначать пустоту, которую они не способны ни заполнить, ни показать, беспрестанно утопая в ней.

Если бы литература держалась только на этом, задача ее уже была бы достаточно странной и стеснительной. Но суть ее не только в этом. Она помнит о первом имени, ставшем, по словам Гегеля, смертельным. С помощью слова существующее было вызвано из существования и стало бытием. *Лазарь, изыди!* — и темная, мертвая реальность вошла из своей изначальной глубины, обрета взамен лишь жизнь духа. Речь знает, что ее владение — это день, а не интимная сокровенность; она знает, чтобы наступил день, Восток, которым грезил Гёльдерлин — не отдохновенный свет полдня, но ужасная сила, с помощью которой существа входят в мир и начинают жить, — должно свершиться отрицание. Оно же может осуществляться лишь исходя из реальности того, что отрицается; гордость и самоуверенность речи связаны с тем, что она сознает себя работой отрицания; но что-то важное при этом теряется, что? Речь страдает от этой потери или оттого, что сама стала потерей для чего-то. Для того, что она даже не может назвать.

Увидевший Бога умирает. В речи умирает то, что дает жизнь слову; слово воплощает эту смерть, оно — «жизнь,

несущая смерть, и ею же хранимая". Чудесная сила. Но в нем нечто бывшее прежде вдруг исчезло. Пропало. Как мне найти это нечто, как повернуться к тому, что было *вначале*, если в моей власти делать лишь то, что стало *потом*? Речь литературы – это поиск того, что было *до нее*. Обычно она называет это существованием. Кошка нужна ей в том виде, в котором она существует; галька – такой, как она предстает, если *встать на сторону вещей*, не человека, а именно гальки; и в самой гальке то, что человек отбрасывает, чтобы сказать "галька", то самое основание слов, которое слова исключают, чтобы говорить, – ей нужна *бездна, Лазарь во гробе, а не Лазарь возвращенный дню, не Лазарь спасенный и воскресший*. Я говорю *цветок*! Но упоминая его, отсутствующего, предавая образ, даримый им, забвению, в недрах этого нелегкого слова, которое само предстает как незнакомая вещь, я страстно призываю мрак самого цветка, аромат, сквозящий во мне, хоть и неосязаемый, пыльцу, овеявшую меня, хоть и невидимую, цвет намеченный, хоть и лишенный света. Откуда же я надеюсь получить то, от чего отказался? Из вещества языка, ибо слова тоже оказываются вещами, природой, давая мне больше того, что я в них смыслю. Еще недавно действительность слов была препятствием. Теперь – в ней заключен мой единственный шанс. Имя перестает быть эфемерным переходом от небытия к бытию и становится осязаемым слитком, массой существования; речь, отойдя от смысла, бывшего ее единственным стремлением, пытается стать бессмыслицей. Главную роль начинает играть все физическое: ритм, вес, масса, знак; затем – бумага, на которой пишут, след чернил, книга. Да, к счастью, язык вещественен: как написанная вещь, кусок коры, осколок камня, ком глины, в которых обретается реальность земли. Слово действует не воображаемо, а как темная сила, как заклинание, подчиняющее себе вещи, делающее их *реально* присутствующими вне самих себя. Оно – элемент, едва отделившаяся часть

земных недр: не имя даже, а мгновение всеобщей анонимности, чистое утверждение, оцепенение перед лицом темной глубины. И в силу этого речь стремится играть свою игру без человека, творящего ее. Литература оставляет в стороне писателя, перестает быть работой вдохновения, самоутверждающимся отрицанием, идеалом, вписывающим себя в мир как абсолютная перспектива всей совокупности мира. Она не вне мира, но и не в нем самом; она – присутствие *всцей*, опережающее присутствие *мира*; она же – их устойчивость после его исчезновения: упрямство того, что остается, когда все уходит, оупение того, что возникает, когда ничего нет. Поэтому-то ее не спутаешь с сознанием, дающим свет и принимающим решение; она – мое сознание *без меня*, лучезарная пассивность минеральных веществ, прозрачность на дне бесчувствия. Она – не сама ночь, а навязчивая мысль о ночи; не ночь, но сознание ночи, не теряющее бдительности, чтобы захватить себя врасплох, и из-за этого все время впадающее в рассеянность. Она – не день, а та сторона дня, исключив которую, он стал светом. Она и не смерть, так как через нее, не существуя, проступает существование, то, что остается за существованием как самое непреклонное утверждение, без начала и конца; она же – смерть как невозможность умереть.

Литература, становясь бессилием, ждущим раскрытия, хотела бы быть откровением того, что откровением разрушается. Трагическое усилие. Она говорит: я уже не представляю что-то, а существую; я не означаю, а наличествую. Но вот что она из себя представляет и дает увидеть: желание быть чем-то; отказ от желания говорить, погруженный в соляные столпы замерших слов; судьбу, которой она становится, – как речь без говорящего, как письмо без писателя, как свет сознания, лишнего я, – это безумное усилие, чтобы уйти в себя, скрыться за фактом того, что она показывает. Будь она немее могильного камня, неподвижнее трупа, замурованного под ним, решение потерять слово все равно проступит на камне, достаточное для того, чтобы пробудить мнимого мертвеца.

Ссылка на книгу Ф. Понжа, которая так и называется: *Встав на сторону вещей*. – Прим. пер.

Литература обнаруживает, что не может опередить себя на пути к собственной цели: она уклоняется, но не предает себя. Ей известно, что она есть то движение, в ходе которого все исчезнувшее появляется вновь. Называя, она подавляет названное; но все подавленное сохраняется, и вещь в итоге находит себе (в сущности слова) скорее убежище, нежели угрозу. Когда она отказывается называть, — делая имя чем-то темным и незначительным, как свидетельство исконной тьмы, — то, что исчезает при этом — смысл слова — и вправду разрушается, но на его месте возникает значение вообще, смысл бессмысленного, выбитый на слове как выражение непрозрачности существования, таким образом, что хотя конкретный смысл понятия приглушается, сама возможность означать заявляет о себе, пустая возможность наделять смыслом, странный безличный свет.

Отрицая день, литература восстанавливает его как неизбежность; утверждая ночь, она находит в ней невозможность ночи. В этом и состоит ее открытие. Как свет мира, день освещает для нас то, что нам дано увидеть, являясь способностью ухватывать, проживать, являясь ответом, заключенным в каждом вопросе. Но если поставить день под сомнение, если решиться отвергнуть его, чтобы понять, что было до дня, на месте дня, тогда обнаружится, что все это уже присутствует, и бывшее до дня — это тоже день: как невозможность исчезнуть, а не как способность возникнуть, как темная необходимость, а не просветленная свобода. Естество того, что предшествует дню, преддневного существования — это темный лик дня, и лик этот — не скрытая тайна его начала, а неизбежное присутствие его, некое "дня нет", сливающееся с "день уже наступил", наступление его, совпадающее с моментом, когда его еще нет. День в своем потоке позволяет нам избежать вещей, он позволяет нам понять их и, позволяя понять, делает их прозрачными и как бы никакими, — но сами мы не можем избежать дня: пребывая в нем, мы свободны, но он для нас — неизбежность, и как неизбежность он заключает бытие того, что предшествует дню, — существование, от которого необходимо отвернуться, чтобы говорить и

понимать.

В некотором смысле в литературе присутствуют два уклона. Она следует движению негации, с помощью которого вещи разлучаются сами с собой и уничтожаются, чтобы стать узанными, покоренными и изложенными. Она не ограничивается тем, что принимает это движение негации с его частичными, переменными результатами, но хочет также поймать его изнутри и во всей полноте постичь его результаты. Если предполагать, что негация — причина всего, то все вещи, взятые одна за другой, отсылают к тому нереальному целому, которое они вместе образуют, — к миру, заключающему смысл их совокупности; и именно этой точки зрения литература придерживается, глядя на них из того еще *воображаемого* целого, которое сложилось бы из их *реальной* совокупности, если бы негация могла состояться. Отсюда и нереальность, тень — ее жертва. Отсюда ее недоверчивость к словам, потребность применять к самой речи движение негации и исчерпывать ее до конца, заставляя осуществляться как совокупность, в которой каждое слово было бы ничто.

Но есть и другой уклон. На его пути литература превращается в заботу о реальности вещей, об их неизвестном, свободном, безмолвном существовании; она — их невинность и их запретное присутствие, бытие, сопротивляющееся откровению, вызов, исходящий от того, что не хочет разворачиваться вовне. В ней пробуждается склонность к неясному, к неоправданной страстности, к бесправной жестокости, ко всему тому, что в мире кажется воплощением отказа выйти в мир. Это роднит ее также с сущностью речи, которую она превращает в материал без очертаний, в содержание без формы, в своевольную и безличную силу, ничего не говорящую, ничего не раскрывающую и лишь сообщающую своим отказом говорить, что она возникла из ночи и возвращается в ночь. Это превращение ей, и правда, удастся. Слова и в самом деле изменяются. Они больше не *обозначают* ни тень, ни землю, ни отсутствие тени и земли: их смысл — бледность земли, прозрачность тени; их ответ — мутность. Их речь — хлопа-

ные складываемых крыльев: тяжесть вещества представлена в них удушающей плотностью силлабического слитка, потерявшего весь свой смысл. Превращение совершилось. Но в ходе него, по ту сторону изменения, делающего слова твердыми, окаменелыми и застывшими, рождается озаряющий их смысл этого изменения и смысл, обретенный ими в ходе их появления как вещей или же, если получится, как смутного, неопределенного, неуловимого существования, в котором ничего не возникает, ибо оно – сама глубина, лишенная внешности. Литература, и верно, одержала победу над смыслом слов, но в словах, взятых свободно от смысла, она нашла тот же смысл, ставший вещью: то есть смысл, лишенный своего основания, разлученный с моментами смысла, блуждающий, как пустая сила, с которой ничего нельзя сделать, – сила лишенная власти, просто бессилье прекратить существование, но именно из-за этого кажущаяся самой целью бесцельного существования, лишенного смысла. Сверхшая это усилие, литература не стремится найти внутри то, что было оставлено ей у входа. Ибо под видом нутра она находит внешность, которая из выхода превратилась теперь в невозможность выйти, и сущность дня, как бы приравненную к темной стороне существования, которая превратилась из объяснительного и созидательного свечения смысла в скуку того, что мы обязаны понять, и в удушливую угрозу беспринципной значимости, значению которой мы не можем отдать должное, ибо она так и не сбылась. Литература – это опыт, с помощью которого сознание обнаруживает свое бытие неспособным потерять сознание, вовлеченным в такое движение, когда, исчезая, отрываясь от некоего осевого я, она, с остервенением неуслышанного знания, ничего не знающего, никем не познанного и всегда присутствующего позади невежества, как тень его, превращенная во взгляд, возрождает себя по ту сторону бессознательного в некую сползшую безличность.

Тогда можно обвинить речь в том, что вместо молчания, которого она хотела добиться, она стала нескончаемым потоком слов. Ее можно также упрекнуть в

том, что она, желавшая погрузиться в существование, утонет в литературных условностях. Это правда. Но этот нескончаемый поток слов, лишенных содержания, эта протянутость речи через непомерное словесное нагромождение и есть глубинное естество молчания, говорящего вплоть до немoty – пустой речи безмолвия, вечно говорящего эхо посреди тишины. Точно также литература, со слепой бдительностью желая скрыться от самой себя, все глубже отдается собственной одержимости, являясь при этом единственным воплощением одержимости существования, если последним считать невозможность выйти из существования; или бытие, постоянно отбрасываемое в бытие, – то, что в глубине бездны принадлежит дну, в пропасти – основанию пропасти, – средство, против которого нет средств.⁴

Литература поделена между этими двумя уклонами. Трудность заключается в том, что, непримиримые с виду, они не приводят к разным произведениям или к разным целям, и что искусство, которое, казалось, следует одному из них, оказывается в то же время и по другую сторону. Один уклон – в сторону значимой прозы. Цель здесь в том, чтобы выражать вещи таким языком, который наделяет их смыслом. Так все говорят, а многие так же и пишут. Но искусство в определенный момент замечает нечестивость обыденной речи и отстраняется от нее, хотя не отпуская ее полностью. В чем оно ее упрекает? Да в том, говорит оно, что ей не хватает смысла: ему кажется безумием верить, что в каждом слове вещь полностью присутствует через определяющее ее отсутствие, и оно отправляется на поиски такой речи, в которой само это отсутствие было бы схвачено, и понимание тоже присутствовало бы в его нескончаемом движении. Не будем возвращаться к этому подходу

⁴ В своей книге *От существования к существующему* Э. Леви-Блас под формулой *Il y a* (есть, имеется) выпечивает то анонимное и безличное течение бытия, которое предшествует всему сущему, – бытия, присутствующего в недрах исчезновения и внутри отрицания возвращающегося в бытие под видом его фатальности, небытия как существующего: когда ничего еще нет, имеется (*il y a*) бытие. См. также *Deucalion*, №1.

– на нем мы уже долго останавливались. Но что можно сказать о таком искусстве? Что оно ищет одну лишь форму и тщетно стремится к пустым словам? Как раз наоборот: в его помыслах только истинный смысл, оно только и делает, что охраняет движение, с помощью которого смысл становится истиной. Справедливости ради, надо считать его более значимым, нежели любая другая обыденная проза, переживающая лишь ложные смыслы: оно показывает нам мир и учит находить его сущность как целого, оно – работа негативного в мире и ради мира. Трудно не восхищаться им как в высшей степени действенным, живым, и чистым искусством! Конечно, для этого нужно просто отдать должное Малларме как вдохновителю его.

На другом уклоне Малларме тоже присутствует. Вообще, там находятся все, кого мы зовем поэтами. Почему? Потому что их интересует реальность речи, потому что их интересует не мир, а то, что случилось бы с вещами и существами, если бы мира не было; потому что они предаются литературе как безличной силе, которая стремится лишь утонуть в самой себе и себя поглотить. Если поэзия, и правда, такова, тогда, по крайней мере, понятно, почему ей приходится отступать на край истории, откуда она слышится странным трепыханием насекомого, и понятно также, почему никакое произведение, позволившее себе соскользнуть по этому склону к бездне, не может называться прозой. Ну и что же? Все равно, каждый понимает, что литература ни на что не делится, и выбирать в ней свое место, убеждать себя, что ты именно там, где хотел быть, значит впадать в огромное заблуждение, ибо за это время литература коварно перебрасывает вас с одного склона на другой и превращает вас в то, чем вы раньше не были. В этом ее предательство, ее изворотливая сущность. Писатель пишет самым прозрачным языком, описывает людей, которых мы могли бы узнать, жесты, в точности подобные нашим собственным; цель его, как он сам говорит, – выразить, как Флобер, реальность человеческого мира. Но каков же в конце концов единственный сюжет его романа? Ужас перед существованием, лишенным мира;

тяжба, в ходе которой всё, переставшее существовать, продолжает свое существование, всё забытое предъявляет счеты памяти, всё умершее, повествует о невозможности умереть, всё, стремящееся по ту сторону бытия, остается всегда по эту. Эта тяжба – день, ставший неизбежностью; такое сознание, чей свет – уже не ясность бодрствования, но оцепенение перед отсутствием сна, существование без бытия, такое – каким его пытается ухватить поэзия позади смысла отвергающих ее слов.

Но вот человек, больше занятый наблюдением, чем письмом: он прогуливается в сосновом лесу, рассматривает пчелу, берет в руки камень. Он похож на ученого, но любой ученый – ничто, по сравнению с тем, что он знает, а иногда и с тем, что хочет узнать; он – человек ищущий знаний ради людей: он встает на сторону вещей – то воды, то гальки, то дерева; и когда наблюдает – делает это от имени вещи, когда пишет – это сама вещь себя описывает. В этом удивительная особенность такого перевоплощения: ибо стать деревом не так уж трудно, заставить его говорить способен любой писатель. Но дерево Франсиса Понжа – это такое дерево, которое, понаблюдав за Франсисом Понжем, описывает себя так, как, по его мнению, сам Франсис Понж мог бы описать его. Это странные описания. В некотором смысле они кажутся вполне человеческими: получается, что дереву известна слабость человека, говорящего лишь о том, что он знает; но на самом деле, все метафоры, заимствованные в живописном человеческом мире, все образы, порождающие образ, на самом деле представляют собой точку зрения вещей на человека, уникальность человеческой речи, ожившей в жизни космоса и в силе ростков; вот почему среди этих образов, среди некоторых объективных понятий – ведь дерево знает, что для двух миров смежным пространством является наука – проскальзывают воспоминания, взошедшие из земных недр, фразы в состоянии роста, слова, в которых за ясностью смысла просачивается густая жидкость растительного мира. Разве можно усомниться в понятности этих описаний, в работе столь насыщен-

ной значением прозы? Как не причислить их к светлому и человеческому типу литературы? И, однако, они принадлежат не миру, а изнанке мира, свидетельствуя не о форме, а о бессформенном; они кажутся ясными лишь тому, кто в них не вникает; в противоположность вещам словам Додонского дуба* – тоже дерева, – непонятным, но таящим смысл, – эти слова ясны лишь оттого, что скрывают недостаток смысла. И правда: описания Поизжа начинаются тогда, когда мир достигает совершенства, история завершается, природа почти очеловечивается, слово встречается с вещью, и вещь начинает говорить. Поизж ухватил тот трепетный момент, когда на кромке мира сходятся еще немое существование и его речь – смертоносная, как мы знаем. В недрах немоты ему слышится говор, доносящийся из глубины всков, и в ясных словах понятий он узнает глубинную работу веществ. Так в нем возникает готовность быть посредником того, что медленно восходит к слову, и слова, медленно нисходящего к земле, выражая при этом не существование в предвесье дня, а существование после дня: мир конца света.

Где в произведении начало того момента, когда слова становятся сильнее их смысла и смысл вещественнее слов? Когда проза Лотреамона теряет облик прозы? Разве не понятна каждая его фраза? Разве продолжение каждой фразы не логично? Разве слова говорят не то, что в них сказано? В какой момент в этом дедаловом царстве, в этом лабиринте ясности, смысл начал плутать, на каком повороте мысль заметила, что перестала "следовать", что вместо нее продолжило, продвинулось вперед, пришло к заключению нечто другое, во всем с ней сходное, в чем она якобы себя узнавала вплоть до того момента, когда, очнувшись, обнаружила на своем месте другого? Но стоит ей вернуться на прямую дорогу, чтобы выявить вторженца, как иллюзия тут же растворяется, и она находит саму себя, и проза вновь становится прозой, и так она идет все дальше и вновь теря-

* Шелест листьев священного дуба в древнегреческом городе Додоне считался пророческим.

ется, позволяя подменить себя мерзкой вещественной субстанции, похожей на шагающую лестницу или на петляющий коридор, как мысль, чья непогрешимость исключает возможность мыслителя, как логика, ставшая "логикой вещей". Так где же само произведение? Каждый момент его подобен ясному говору складной речи, но смысл целого смуген, как будто оно само себя все время гложет, само себя пожирает, заглатывает и потом воспроизводит в пустом усилии превратиться в ничто.

Лотреамон – не настоящий прозаик? Но что же тогда стиль Сада, если не проза? Кто писал яснее его? Кто, воспитанный в столь непоэтичную эпоху, более презирая потуги литературы, стремящейся быть неясной? И, однако, где, как не в его произведениях, слышится столь безличней, столь нечеловеческий шум, "навязчивый и неумеренный рокот" (по словам Жана Полана)? Но это просто-напросто недостаток! Слабость писателя, неспособного писать кратко! Серьезный недостаток: конечно, литература – первая осуждает его. Но то, что, с одной стороны, она осуждает, с другой – становится достоинством; то, что она отвергает во имя произведения, восхваляется ею как опыт; то, что кажется нечитаемым – оказывается, как видно, достойным быть написанным. И в завершении ждет слава; потом – забвение; затем анонимное возрождение в лоне мертвой культуры; затем неизменность в вечности, на уровне элементов. Да где же конец? Где же смерть, эта надежда речи? Но речь – это жизнь, несущая смерть и ею оберегаемая.

Если решиться определить в литературе движение, позволяющее ощутить всю ее двусмысленность, – то вот оно: литература, как обыденная речь, начинается с конца, ибо только конец позволяет что-то понять. Чтобы говорить, нам надо видеть смерть, видеть ее позади нас. Говоря, мы опираемся на надгробие, и пустота за надгробием и есть то, что составляет истинность речи, но в то же время пустота и есть реальность, а смерть обретает бытие. Бытие – то есть истина, логичная и выражимая, – и мир существуют лишь потому, что мы способны все разрушить и поставить существование под вопрос. В силу этого мы и можем говорить бытие существ-

вует, так как существует небытие: смерть – это дарованная человеку возможность, его шанс, через нее нам доступно грядущее конечного мира; смерть для людей – самая главная надежда, их единственная надежда быть людьми. Вот почему их по-настоящему тревожит лишь существование, как правильно показал Эмманюэль Левинас⁵; их страх перед существованием вызван не смертью, способной положить ему конец, а тем, что оно исключает смерть, присутствует за смертью, присутствует на дне отсутствия, неумолимым днем, над которым восходят и заходят все другие дни. И возможность умереть, конечно, волнует нас. Но почему? – А потому, что мы, умирая, покидаем одновременно и мир, и смерть. Таков парадокс последнего часа. Смерть вместе с нами производит в мире свою работу: это она очеловечивает природу, возводит существование к бытию; она – самое человеческое, что есть в нас самих; только в мире она – смерть, человек знает о ней потому, что он – человек, и он – человек потому, что в нем происходит становление смерти. Но умереть – это разрушить мир, это лишиться человека, уничтожить бытие и, значит, лишиться и смерти, лишиться того, что делало ее смертью вообще и для меня. Пока я живу – я смертен, но стоит мне умереть, и, перестав быть человеком, я перестаю также быть смертным, перестаю быть способным умереть, и приближающаяся смерть приводит меня в ужас, потому что я вижу ее такой, какая она есть: уже не смерть, а невозможность умереть.

Некоторые религии превратили невозможность умереть в бессмертие. То есть они попытались «очеловечить» сам факт, означающий: «Я перестаю быть человеком». Но движение в обратном смысле делает смерть невозможной: со смертью я теряю преимущест-

⁵ «Тревога (l'angoisse) в отношении бытия – говорит от, – ужас (l'horreur) бытия – не столь же ли она первична, как и тревога в отношении смерти? Страх (la peur) бытия – не столь же ли он первичен, как и страх за бытие? Даже еще первичнее – ибо через него можно узнать и о другом». (От существования к существующему)

во быть смертным, потому что теряю возможность быть человеком; оставаться человеком по ту сторону смерти означало бы такую странную вещь: несмотря на смерть, я все еще способен умереть, способен продолжаться, как ни в чем не бывало, имея своей перспективой и даже надеждой смерть, предлагающую в качестве выхода – «продолжаться, как будто ничего не случилось» и т. д. В других религиях это называлось проклятием возрождения: кто-то умирает, но умирает плохо, так как плохо жил, и оказывается обреченным воскреснуть, и воскресает до тех пор, пока, превратившись в человека вполне, не станет, умирая, человеком блаженным: то есть по-настоящему умершим. Кафка унаследовал эту тему через Каббалу и восточные традиции. Человек погружается в ночь, но ночь ведет к пробуждению, – и вот вам, пожалуйста, насекомое. Или, человек умирает, но на самом деле продолжает жить; и вот он идет из города в город, следуя потокам, кем-то узанный, но без чьей-либо помощи, следуя ошибке давней смерти, усмехающейся в его изголовье: странное положение – он позабыл умереть. А другой человек думает, что он жив, хотя он просто забыл о своей смерти, а еще один, зная, что умер, напрасно борется, чтобы умереть; смерть – это тот большой замок, до которого не добраться, а жизнь – та родная страна, которую покидаешь по ложному зову; и теперь остается лишь бороться, работать, чтобы умереть до конца, но бороться – значит все еще жить; все, что приближает к цели, делает цель недоступной.

Кафка не превратил эту тему в выражение драмы перехода «по ту сторону», но пытался постигнуть ее как неотъемлемый от нашего существования факт. Он видел в литературе лучший способ не только для того, чтобы описать это существование, но и для того, чтобы попытаться найти в нем выход. Это большая честь, но заслуженная ли? В литературе, и правда, есть немало мошенничества и мистической злонамеренности, которые, позволяя ей играть одновременно на двух досках, дают самым честным безумную надежду проиграть и тем самым выиграть. Во-первых, она содействует становлению мира – и она тоже, – она является цивилиза-

цией и культурой. И как таковая объединяет в себе два противоположных стремления. С одной стороны – негации, так как отталкивает в небытие нечеловеческую, смутную сторону вещей, вносит в них окончательность, делает их законченными: тем самым и вправду оказывается работой смерти в мире. Но в то же время, отрицая вещи как существующие, она выносит их в бытие, делает так, что они обретают смысл, и негация, то есть смерть в действии, оказывается становлением смысла, действием понимания. Кроме того, у литературы есть одно преимущество: она преодолевает время и место настоящего и обустраивается на периферии мира, как бы в конце времен, и уже оттуда рассуждает о вещах и хлопочет о людях. В этой новой функции она, похоже, обретает наивысшую власть. Раскрывая для каждого момента то целое, которому он принадлежит, она помогает ему осознать это целое как отличное от него самого и превратиться в другой момент, принадлежащий уже иному целому, и так далее; поэтому ее можно назвать величайшим ферментом истории. Но отсюда одно неудобство: представляемое ею целое – не просто идея, ибо оно реализуется, а не только абстрактно сформулировано, но реализуется оно не совсем объективно, ибо реальностью здесь является не само это целое, а частная речь частного произведения, которое тоже погружено в историю; иначе говоря, целое предлагает себя не как реальность, а как выдумка, то есть именно в целом: в перспективе мира, рассмотренного с такой *воображаемой* точки зрения, с которой мир может быть виден в своем единстве; речь идет о таком взгляде на мир, который реализуется как нереальный, исходя из реальности самой речи. И что же отсюда следует? С точки зрения своей цели, то есть мира, литература видится теперь скорее помехой, нежели серьезной помощницей; она не может быть результатом настоящего труда, так как сама она не реальность, а воплощение, остающееся в некотором смысле нереальным; она чужда всякой настоящей культуре, ибо культура – это труд человека, понемногу превращающийся во время, а не мгновенное наслаждение от фиктивного превраще-

ния, отменяющего и время, и труд.

Как отказница истории литература ведет игру на другой доске. Работая для создания мира, она не полностью присутствует в нем потому, что в силу недостатка в ней сущего (то есть рациональной реальности) она принадлежит существованию, еще не ставшему человеческим. Да, она сознает, что ей свойственно скольжение между быть или не быть, между присутствием и отсутствием, между реальным и нереальным. Что такое произведение? – Реальные слова и придуманная история; мир, в котором все происходящее заимствовано у реальности, причем сам он недостижим; персонажи, выдающие себя за живых, тогда как мы знаем, что их жизнь состоит в том, чтобы не жить (оставаться выдумкой), – получается, что произведение – это чистое отсутствие? Но вот ведь книга, которой мы касаемся, слова, которые читаем, не в состоянии что-либо изменить; что же это – небытие идеи, того, что существует только став понятным? Но вымысел не понимают, а переживают через слова, в которых он осуществляется; и для меня, пишущего или читающего, он гораздо реальнее иных настоящих событий, ибо он впитывает в себя всю реальность языка и собой подменяет мне жизнь. Литература не действует, потому что она погружается на дно существования, где отсутствуют бытие и небытие и где надежда что-либо сделать полностью исключена. Она – ни объяснение, ни понимание в чистом виде, так как в ней присутствует необъяснимое. Она выражает, ничего не выражая, даря свою речь тому, что рокошет в отсутствии слов. Тогда она представляется чужеством существования, отвергнутого бытием и ускользающего от всех определений. Писатель чувствует себя жертвой безличной силы, не позволяющей ему ни жить, ни умереть: неподвластная ему безответственность становится выражением смерти без смерти, ожидающей его на краю небытия; литературное бессмертие – это то движение, через которое в мир, истощенный грубостью существования, внедряется тошнота выживания без такового; смерти, ничему не несущей конца. Писатель, создающий произведение, подавляет себя в нем и через него

же утверждается. Если он писал его, чтобы отделаться от себя, происходит так, что произведение задействует его и призывает; а если он имел в виду через него заявить о себе и жить в нем, то обнаруживает, что сделанное им — ничто, что даже великое произведение не стоит самого незначительного действия; что оно обрекает писателя на чуждое ему существование, на жизнь без жизни. Или, возможно, он писал его, потому что услышал в недрах языка работу смерти, готовящей существа к истине их имен: он работал ради этой негации и сам был негацией в действии. Но чтобы воплотить небытие, он создал произведение, а произведение, рожденное из верности смерти, в результате не способно умереть и несет лишь насмешку бессмертия тому, кто хотел подготовить себя к смерти, лишенной истории.

Так в чем же сила литературы? Она притворяется работающей в мире, и мир относится к ее работе как к опасному и пустому притворству. Она открывает себе проход ко тьме существования и не успевает произнести "больше никогда", нужное чтобы предотвратить исходящее оттуда проклятие. В чем же ее сила? Почему такой человек, как Кафка, считал, что раз ему суждено упустить свою судьбу, то для него есть лишь один способ честно упустить ее — быть писателем. Возможно, эту тайну не разгадать, но если так, то мистика заключена здесь в праве литературы наделять безразлично каждый из своих моментов, каждый из своих результатов и позитивным, и негативным знаком. Странное право, связанное с вопросом о двусмысленности вообще. Почему в мире есть двусмысленность? Ответом будет сама двусмысленность. Ответить можно лишь обнаружив двусмысленность ответа, а двусмысленный ответ — это вопрос по поводу двусмысленности. Сила ее соблазна в том, что она порождает желание вытянуть ее на чистую воду, — желание, порождающее борьбу, похожую на сопротивление злу, о которой говорит Кафка, и несущую в результате зло, "как сопротивление женщинам, заканчивающееся постелью".

Литература — это речь, ставшая двусмысленностью. Обыденная речь тоже не всегда ясна, она не всегда под-

разумеает то, что говорит: непонятность — один из ее приемов. Это неизбежно, нельзя говорить, не превращая слово в монстра о двух главах: с реальностью как материальным присутствием и смыслом как идеальным отсутствием. Но в обыденной речи двусмысленности положен предел. Отсутствие в ней прочно закреплено в присутствии, она делает *конечным* понимание, его непредсказуемое движение; понимание ограничивается, и непонимание тоже. В литературе двусмысленность легко становится чрезмерной, находя благоприятные для себя условия, и истощается от размаха доступных ей злоупотреблений. Ей подстроили тайную ловушку, чтобы она раскрыла свои собственные ловушки и чтобы литература, предаваясь ей безгранично, пыталась удерживать ее вне поля зрения мира и вне его мысли, — там, где, совершаясь, она ничего не ставит под угрозу. Двусмысленность там воюет сама с собой. Не только сама речь готова в каждый момент стать двойственной и говорить не то, что она подразумевает, но даже общий смысл ее неясен: непонятно, выражает она или отображает, сама является вещью или обозначает ее; присутствуя, хочет быть забытой или заставляет забыть себя, чтобы оставаться на виду; прозрачна ли она из-за скудости смысла того, что сказано, или ясна в силу точности, с которой говорит; непонятна, потому что сказано слишком много, или темна, потому что ничего не сказано. Двусмысленность ее во всем: в ничтожной видимости, — но все самое легкомысленное тут же маскируется в серьезное; в незаинтересованности, — но позади нее, однако, таятся силы мира, с которыми литература вступает в сделку, ничего не зная о них, и через ту же незаинтересованность сохраняет абсолютный характер ценностей, без которых ее действие прекратилось бы или стало смертельным; нереальность — это принцип ее действия и невозможности действовать; точно так же выдумка для нее — это правда, но в то же время — и безразличие к правде; точно так же, связывая себя с моралью она разворачивается, а отталкивая мораль — разворачивается еще больше; точно так же она — ничто, если не содержит в себе собственный конец, но она и не мо-

жет нести в себе конец, в силу своей бесконечности завершаясь за пределами самой себя, в истории и т. д.

Все эти повороты от *за* к *против* – как и все прочие, упомянутые на этих страницах, – объясняются, без сомнения, самыми разными причинами. Мы видели, что литература ставит перед собой несовместимые задачи. Мы видели, что по пути от писателя к читателю, от труда к произведению она проходит через противоречивые моменты и узнает себя через утверждение всех этих несовместимых друг с другом моментов. Но все эти противоречия, все эти чуждые требования, эти разделы и несогласия, столь разные по происхождению, типу и значению, отсылают к некой конечной двусмысленности, чье странное назначение – притягивать литературу к неустойчивой точке, в которой она может безразлично изменяться и по знаку, и по смыслу.

Это в высшем смысле непостоянство сохраняет произведению неопределенность, с помощью которой оно может по собственной воле принимать либо позитивную, либо негативную значимость и, как если бы оно незаметно вращалось вокруг невидимой оси, вступать либо в день утверждений, либо в противодень отрицаний, так что при этом ни на стиле, ни на жанре, ни на сюжете не отражается это глубинное изменение. Ни содержание слов, ни их форма при этом не ставятся под сомнение. Будь они смутными, ясными, поэзией, прозой, незначимыми, важными, обращенными к галке или к Богу – в произведении всегда присутствует что-то независящее от этих свойств, что в самой глубине его всегда готово перевернуть его кверху дном. Все происходит так, как если бы внутри литературы и языка, по ту сторону происходящих там видимых изменений, сохранялся очаг непостоянства, потенциал сущностного метаморфоза, способного все в них изменить, ничего не меняя. Это непостоянство может сойти за результат воздействия разлагающей силы, ибо через нее самое сильное, самое полное сил произведение может стать причиной бедствий и разрушения, но такое разложение в то же время конструктивно – ведь страдание превращается в нем в надежду, а разрушение

– в элемент нерушимости. Как такая неизбежность изменения, заложенная внутри языка, но вне осеменяющего его смысла, вне реальности самого этого языка, может тем не менее присутствовать и в этом смысле, и в этой реальности? Не привносит ли в слово смысл этого слова нечто, что, всячески гарантируя точность своего значения и никак не влияя на само слово, могло бы полностью изменить и это слово, и его материальную значимость? Может быть, внутри слова скрывается враждебно-дружественная сила, орудие, предназначенное, чтобы созидать и рушить, действующее помимо его значения, а не на него? Может быть, существует некий смысл смысла слов, который, полностью определяя первый, окутывает эту определимость некой двойственной и неотступной неопределенностью – между да и нет?

Но зачем гадать: этот смысл смысла слов – который одновременно движение слова к его истинности и возвращение его, через реальность речи, в мрачные недра существования, небытия, отрицающее вещь, разрушающее ее, чтобы превратить в сущность, в идею – мы давно уже обсуждаем. Это та самая *жизнь, что несет в себе смерть и в ней существует*; это смерть, чудесная сила негативного, или свобода, за счет которой существование разлучается с собой как таковым и наделяется значением. И нельзя сделать так, чтобы в момент работы над пониманием вещей и, в языке, над уточнением слов, эта сила не утверждалась бы вновь и вновь как возможность иного и не преумножала неустранимый *двойной смысл*, такую альтернативу, когда понятия покрыты двусмысленностью, делающей их одновременно идентичными и противоположными.

Стоит только назвать эту силу отрицанием, или нереальностью, или смертью, как тут же смерть, отрицание и нереальность, действующие в недрах языка, начинают означать там утверждение истины в мире, созидание познаваемой сущности, формирование смысла. Но почти тотчас знак меняется: смысл перестает предполагать чудо понимания, а отсылает нас к смертному небытию; познаваемая сущность означает лишь отказ от существования, а абсолютное стремление к истине

объясняется как неспособность к настоящему действию. Или же смерть предстает цивилизующей силой, ведущей к пониманию бытия. Но в то же время смерть, ведущая к бытию, – это абсурдный бред, проклятие существования, объединившего в себе смерть и бытие, не будучи при этом ни тем, ни другим. Смерть ведет к бытию: в этом суть надежды и труда человека, ибо само небытие помогает создавать мир, небытие – творец мира в человеке, углубленном в труд и понимание. Смерть ведет к бытию: в этом страдание человека, причина его несчастий, ибо с помощью человека смерть входит в бытие и через него же смысл покоится на небытии; мы способны понимать, только лишая себя существования, делая смерть возможной, внося в понятное нами заразу небытия и смерти, так что, выйдя из бытия, мы оказываемся вне возможности умереть, и выход становится исчезновением всякого выхода.

В этом изначально двойном смысле, присутствующем внутри любой речи как еще неузнанный приговор и еще невидимое блаженство, литература находит свой исток, ибо она – это выбранный самой речью способ возникать по ту сторону смысла и значения слов, и заключенный в ней вопрос – это вопрос, заключенный в литературе.

ЧТЕНИЕ КАФКИ

Возможно, Кафка хотел уничтожить все написанное им потому, что оно казалось ему обреченным приумножать вселенское непонимание. Когда мы замечаем, сколь беспорядочно нас знакомят с его произведениями, позволяя узнать одно, скрывая другое, бросая лишь частичный свет на тот или иной фрагмент, разбивая тексты, которые и так не завершены, размельчая их еще больше, превращая их в пыль, как если бы дело касалось реликвий, чье достоинство ничем неумолимо; когда мы видим, как эти произведения, по преимуществу молчаливые, наводняются болтовней комментариев, как эти книги, непригодные для печати, становятся материалом для бесконечных публикаций, как эти вневременные творения превращаются в толкование истории, – мы спрашиваем себя: предвидел ли Кафка подобный провал в подобном триумфе? Возможно, ему хотелось исчезнуть – незаметно, как тайне, стремящейся ускользнуть от взгляда. Но сама эта незаметность превратила его в общественное достояние, а тайна принесла ему славу. Теперь его загадка везде выставлена напоказ, она стала дневным светом, своей собственной сценической постановкой. Что делать?

Кафка хотел быть только писателем, это показывает нам его "Дневники", но они же заставляют нас, в конечном итоге, видеть в Кафке более чем писателя, давая преимущество ему как живущему над ним как пишущим, и впредь живущего мы и ищем в его произведениях. Эти

1943.

В силу того, что все переводившиеся самим Бланшо цитаты из "Дневника" Кафки своеобразно встраиваются в авторский текст, их перевод на русский осуществляется уже с французского перевода. – *Прим. пер.*

произведения представляют собой как бы разрозненные фрагменты существования, которое они помогают нам понять, как бесценные свидетельства об исключительной судьбе, обреченной без них оставаться невидимой. Возможно, странность таких книг, как *Процесс* или *Замок*, заключается в том, что они постоянно отсылают к некой внелитературной истине, но как только последняя пытается увлечь нас вовне *литературы*, мы начинаем изменять и самой этой *истине*, хотя они во все не одно и то же.

Этого тяготения не избежать. Все комментаторы уговаривают нас видеть в его рассказах всего лишь рассказы: события означают лишь то, что они означают, землемер — это лишь землемер. Не подменяйте «развитие событий, которое собственно и нужно понимать как повествование, диалектическими конструкциями» (Клавдия-Эдмонда Маньи). Но несколькими страницами ниже читаем: «В произведениях Кафки можно найти теорию ответственности, взгляды на причинность, наконец, интерпретацию человеческого предназначения в целом, и все эти аспекты оказываются достаточно связными и достаточно независимыми от их романной формы, чтобы выдержать перевод на язык чисто интеллектуальных терминов».¹ Такая противоречивость может показаться странной. И действительно, зачастую эти тексты переводились безапелляционно, с явным пренебрежением к их художественному значению. Но верно и то, что Кафка сам подал тому пример, комментируя иногда свои новеллы и пытаясь прояснить их смысл. Разница только в том, что, поясняя лишь истоки — не значения — некоторых особенностей, Кафка не выводит текст в то измерение, которое позволило бы нам лучше ухватить его: комментирующая речь Кафки сливается с вымыслом и никак не выделяется на его фоне.

«Дневник» полон замечаний, которые кажутся соотнесенными с неким теоретическим смыслом, легко доступным узнаванию. Но его мысли остаются чужды-

ми обобщениям, у которых они заимствуют форму: облеченные в эту форму, они оказываются точно в изгнании, вновь впадая в двусмысленность, не позволяющую понимать их ни как выражение единичного события, ни как толкование всеобщей истины. Мысль Кафки не имеет дела с общепринятыми правилами, но еще в меньшей степени ее можно назвать простым следом конкретного события его жизни. Она плывет, ускользая, между двумя этими потоками. Едва превратившись в изложение событий, происшедших в действительности (как это имеет место в одном из дневников), она тотчас незаметно переходит к поиску смысла этих событий и хочет проследить их приближение. Тогда-то рассказ и начинает сливаться с собственным объяснением, но объяснение это не объясняет, оно не исчерпывает то, что должно быть объяснено, и в еще меньшей степени ему удастся приподняться над ним. Получается как бы, что под действием собственного веса оно втягивается в ту частность, чей закрытый характер призвано было подорвать: смысл, вводимый им, витает вокруг да около фактов, становится пояснительным только выделяясь на их фоне, но в действительности поясняет только будучи неотделимым от них. Нескончаемые изгибы размышления, возобновляющегося каждый раз из образа, надломившего его ход, кропотливость рассуждений по самому ничтожному поводу составляют строй мысли, играющей в обобщения, но рождающейся как мысль только в перешлестении с миром, сведенным к единичному.

Госпожа Маньи замечает, что Кафка никогда не пишет банальностей, и не из-за крайней утонченности ума, но из-за врожденного безразличия к готовым идеям. Его мысль редко бывает тривиальной, оттого, что это, строго говоря, вовсе не мысль: она единична, т. е. относится к одному индивиду, и даже используя отвлеченные понятия, такие, как *позитивный*, *негативный*, *хороший*, *плохой*, только еще больше напоминает сугубо индивидуальную историю, моментами которой являются странные события, никогда ранее не происходившие и которые никогда не произойдут вновь. В сво-

¹ Клавдия-Эдмонда Маньи, *Сандалии Эмтедокла*.

ем автобиографическом эссе Кафка описывает себя как некую совокупность черт, явных и скрытых, постоянно натыкающуюся на правила, не способную ни в достаточной мере проявиться, ни окончательно исчезнуть. Речь идет о конфликте, смысл которого был продуман Кьеркегором, но Кьеркегор решился на скрытность, — Кафка же не может решиться ни на что. Пряча свои странности, он ненавидит себя, себя и свою судьбу, он считает себя порочным или проклятым. Когда же он пытается исторгнуть из себя свой секрет, общественность не опознает его, а возвращает ему назад и навязывает вновь.

Его произведения представляют собой потрясающие примеры аллегории, символа, мистической выдумки, что неминуемо в силу характера его мысли. Последняя колеблется в нерешительности между двумя полюсами одиночества и закона, молчания и обыденной речи. Но она не в силах выбрать из них что-нибудь одно, а нерешительность оказывается также попыткой покончить с нерешительностью. Его мысль не находит укрытия в обобщениях, но несмотря на то, что время от времени она сетует на свою ненормальность и на свое заточение, она не совершенно одинока, ибо говорит об этом одиночестве, она не бессмыслица, так как в бессмыслице заключен ее смысл; она не вне закона, так как изгнание, с которым она примиряется в конечном итоге, и есть ее закон. Об абсурде, который мы хотели сделать критерием этой мысли, можно сказать то же самое, что Кафка говорит о народе мокриц: «Попробуй только заставить мокрицу понять тебя, и, если тебе удастся спросить ее о цели ее труда, ты разом уничтожишь весь народ мокриц». Как только мысль встречает абсурд, это означает конец абсурда.

Таким образом, все тексты Кафки обречены рассказывать о единичном и лишь казаться выражающими общепринятое. Само повествование — это мысль, ставшая последовательностью неоправданных и недоступных пониманию событий, а смысл, который наводится в повествование, — это та же мысль, но преследующая себя через непонятное под видом общего

смысла, который его опрокидывает. Тот, кто придерживается повествования, погружается, не отдавая себе отчета, в нечто темное, а тот, кто придерживается смысла, не может достичь тьмы, в отношении которой смысл оказывается разоблачительным светом. Два читателя никак не могут воссоединиться, мы становимся то одним, то другим, мы понимаем то слишком много, то слишком мало из того, что требуется понять. Настоящее прочтение остается невозможным.

Так что читающий Кафку неизбежно превращается в лежца — но не полностью. Отсюда и беспокойство, присущее этому искусству, без сомнения более глубокому, нежели простая обеспокоенность нашей судьбой, чьим выражением оно зачастую представляется. Мы проделываем непосредственный опыт с ложью, считая, что можем ее избежать, борясь с нею (выдвигая противоречивые интерпретации), но это усилие — обман, на который мы идем в силу предательской лености. Коварство, хитрость, чистосердечие, лояльность, небрежение также являются носителями заблуждения, заключенного в истинности слов, в их особой власти, в их силе, в их интересе, в их уверенности, в их способности нас бросать, подхватывать вновь, увлекать за собой с несокрушимой верой в их смысл, который не позволяет ни чтобы его упустили, ни чтобы ему следовали.

Как показать нам этот мир, ускользающий от нас не потому, что он неуловим, но оттого, что в нем, наверное, слишком много нужно уловить. Мнения комментаторов не слишком расходятся. Они употребляют приблизительно одни и те же слова: абсурд, совпадение, стремление найти себе место в мире, неспособность в нем удержаться, желание Бога, отсутствие Бога, отчаяние, беспокойство. И все же, о ком они говорят? Для одних — это религиозный мыслитель, верящий в абсолют, даже возлагающий на него надежды, во всяком случае, без конца борющийся, чтобы его достичь. Для других — это гуманист, который живет в мире, не имея прибежища, и, чтобы не приумножать в нем беспорядка, остается по возможности неподвижным. Макс Брод считает, что Кафка нашел множество путей к Богу. Гос-

пожа Маньи думает, что Кафка видел свою главную поддержку в атеизме. Другие говорят о некоем потустороннем мире, который, правда, недостижим, возможно — плох, возможно — абсурден. Для третых, нет ни потустороннего мира, ни стремления к нему: мы пребываем в имманентном, и важно лишь постоянно присутствующее ощущение нашей конечности и неразрешимость той загадки, к которой оно нас приравнивает. Жан Старобинский: «Человек, пораженный странным недугом, — таким нам кажется Кафка... Человек, наблюдающий собственное истребление». И Пьер Клоссовский: «Дневник Кафки — это дневник больного, жаждущего исцеления. Он хочет здоровья... Значит он верит в здоровье». И далее: «Мы ни в коем случае не можем говорить о нем так, как если бы его не посещало видение конца». И вновь Старобинский: «...последнего слова не существует и не может быть».

Эти тексты отражают болезнь чтения, пытающегося сохранить и загадку, и ее разрешение; непонимание и выражение этого непонимания, возможность чтения при невозможности интерпретации прочитанного. Даже двойственность не удовлетворяет нас, — двойственность это уловка, схватывающая истину в состоянии скольжения, перехода, хотя возможно, что истина, уготованная этим произведениям, проста и единична. Кафка едва ли станет нам понятнее, если каждому утверждению мы противопоставим другое, враждебное утверждение, или станем уточнять до бесконечности каждую тему другими темами, по-иному ориентированными. Противоречие вовсе не главенствует в этом мире, исключая веру, но не поиск веры, надежду, но не упование на надежду, истину здешнего мира и мира дальнего, но не призыв к некоей конечной истине. Конечно же, пытаться объяснить эти произведения, ссылаясь на религиозные и исторические обстоятельства жизни того, кто их создал, делая из него нечто вроде Макса Брода высшего разряда, было бы слабой уловкой, но верно также, что, хотя эти мифы и выдумки не имеют никакой связи с прошлым, их смысл отсылает нас к частностям, высвеченным этим прошлым, к про-

блемам, которые, конечно, можно было бы сформулировать иначе, не будь они изначально теологическими, религиозными, пропитанными духом растерзанного, несчастного сознания. Поэтому можно в равной мере испытывать неудовлетворение от всех предлагаемых толкований, но при этом нельзя сказать, что все они друг друга стоят, что все они либо одинаково истинны, либо одинаково ложны, что все они далеки от своего объекта или правдивы лишь в своем расхождении.

Основные вещи Кафки отрывочны, но и все его творчество в совокупности — тоже лишь отрывок. Этот недостаток мог бы объяснить неуверенность, которая, не влияя на направление, делает неустойчивыми и форму, и содержание их чтения. Но недостаток этот не случаен. Он составляет часть самого смысла, искажая его; он совпадает с отображением некоего отсутствия, которое не принимается и не отвергается. Страницы, читаемые нами, наделены совершенной полнотой, они заявляют о произведении, для которого ничто не может быть изъяном, и, кроме того, все произведение кажется заданным в этих скрупулезных описаниях, которые внезапно прерываются, как будто больше нечего было сказать. В них есть все, и даже этот недостаток, как часть их самих, — это не упущение, а, скорее, знак невозможности, присутствующей во всем, но никогда не принимаемой в расчет — невозможности общественного существования, невозможности одиночества, невозможности положиться на эти невозможности.

Наши усилия прочтения становятся мучительными не из-за сосуществования различных интерпретаций, но из-за того, что каждая тема обладает способностью проявлять себя то позитивно, то негативно. Этот мир — мир упований и обреченности, вселенная, навсегда закрытая и в то же время — бесконечная; вселенная беззакония и вины. То, что сам он говорит о религиозном знании: «Знание это одновременно ступень, ведущая к вечной жизни и препятствие на пути к ней», — должно быть сказано о его творчестве: в нем всё препятствие, но точно также всё может стать и ступенью. Мало найдется столь мрачных текстов, и, однако, даже те из них,

что оканчиваются безнадежно, сохраняют готовность перемениться, чтобы обнаружить некую крайнюю возможность, некую незамеченную победу, свечение недоступного притязания. Посредством углубления в негативное тексту дается шанс стать позитивным, единственным шансом, который никогда не реализуется полностью, и сквозь него не перестает просвечивать его противоположность.

Каждое творение Кафки ищет некое утверждение, стремясь обрести его через отрицание, — утверждение, которое, едва наметившись, разоблачает себя, представляется лживым, исключает, таким образом, из себя утверждение и тем самым вновь делает его возможным. Поэтому-то и кажется столь неуместным говорить о таком мире, что ему не хватает трансцендентного. Трансцендентность — это как раз и есть такое утверждение, которое утверждается лишь через отрицание. Будучи отрицаемым, оно существует, будучи отсутствующим — присутствует. Умерший Бог получил в этих творениях довольно впечатляющий рванш, ибо со смертью он не лишается ни мощи, ни бесконечной власти, ни непогрешимости; мертвый он еще более ужасен, еще более неуязвим в битве, в которой уже нет надежды победить его. Мы пребываем в состоянии борьбы с умершей трансцендентностью, и бюрократ из *Китайской стены* представляет собой мертвого императора, а в *Исправительной колонии* бывшего командующего, мертвеца, по-прежнему олицетворяет машина пыток. И верховный судья *Процесса*, как заметил Ж. Старобинский, — кто он, как не мертвец, который только и делает, что приговаривает к смерти, потому что смерть — это его сила; и не в жизни, а в смерти заключена его действительность.

Двойственность негативного связана с двойственностью смерти. Бог мертв — этот факт может означать еще более суровую истину: смерть невозможна. В одном коротком рассказе под названием *Охотник Гракх* Кафка повествует нам о похождениях одного охотника из Черного Леса, упавшего с обрыва, но не попавшего в результате в потусторонний мир, а оставшегося как бы

мертвым и живым одновременно. Он с радостью принимал жизнь и с радостью принял бы конец этой жизни: погивнув, он радостно ожидал конца, растянулся и ждал. «И вот, — говорит он, — пришла беда». Этой бедой была невозможность смерти, — насмешка, брошенная всем великим человеческим отговоркам, ночи, небытию, молчанию. Конца нет, нет никакой возможности покончить со светом, со смыслом вещей, с надеждой: такова истина, превращенная в символ блаженства попыткой западного человека через высвобождение в ней радостного аспекта — аспекта бессмертия, выживания, компенсирующего жизнь, — сделать ее переносимой. Но это выживание и есть наша жизнь. «После смерти человека, — говорит Кафка, — на земле на некоторое время устанавливается особое благотворное молчание в отношении мертвых: закончилась еще одна земная лихорадка, долгое умирание более не открывается взору, кажется, все уклонилось от какой-то ошибки, и для живущих наступает момент, чтобы вдохнуть воздуха, и они даже открывают окно в комнате умершего, — до тех пор, пока это послабление не покажется иллюзорным и не возобновятся боль и стенания».

Кафка также говорит: «Стенания в изголовье умершего в сущности означают, что он не умер в буквальном смысле слова. Остается мириться с таким способом умирания: мы продолжаем участвовать в игре». И не менее ясно вот что: «Наше избавление в смерти, но не в этой». Мы не умираем — вот в чем дело. Но из этого следует, что мы и не живем: мы умерли еще при жизни, по сути мы — выжившие. Так, смерть завершает нашу жизнь, но не исчерпывает нашей возможности умереть. Она реальна как конец жизни, но лишь мнится концом смерти. Отсюда эта двусмысленность, эта двойная двусмысленность, которая наделяет странностью малейшие жесты всех его персонажей: может, они, как охотник Гракх, — мертвецы, напрасно ждущие конца умирания; существа, растворенные в непонятно каких водах, сохраненные ошибкой их давнишней смерти, с ее характерной ухмылкой, но также кротостью и нескончаемой любезностью в столь знакомом декоре очевид-

ных вещей? Или, может, они живы и борются, не сознавая того, с великими и мертвыми врагами, с чем-то скончавшимся, но не кончившимся, с чем-то, что они, отталкивая, возрождают, а непрерывно разыскивая — еще больше отдаляют от себя? В этом и заключается причина нашего беспокойства. Его порождает не только идея небытия, из которого, как говорят, восходит человеческая реальность, чтобы вновь в него погрузиться; оно возникает из страха, что само это прибежище будет у нас отнято, что *небытия* не существует, что небытие само окажется бытием. С момента, когда нам не удастся выйти из существования, это существование становится несовершенным, его нельзя прожить в полную силу, и наша борьба за жизнь — это слепая борьба, без знания о том, что она ведется за смерть, покупаясь на приманку все более скудной возможности. Наше избавление в смерти, но наша надежда — жить. Из этого следует, что мы никогда не находим избавления, но никогда и не отчаиваемся, в некотором смысле, наша надежда вводит нас в заблуждение и становится символом нашего отчаяния, так что отчаяние тоже наделяется освобождающей силой и заставляет нас надеяться («не отчаиваться даже оттого, что ты не отчаиваешься — вот что называется жить»).

Если каждое слово, каждый образ оказывается способным обозначать свою противоположность, равно как и сама эта противоположность, — причину для этого нужно искать в трансцендентности смерти, в трансцендентности, которая делает ее влекущей, нереальной и невозможной, отбирая у нас, по сути, единственное абсолютное понятие, но не избавляя нас при этом от его призрака. Смерть властвует над нами, но властвует посредством своей невозможности, а это значит, что мы не были рождены («моя жизнь — это медление перед рождением»), а также, что нас нет в собственной смерти («без конца ты говоришь о смерти и, однако, ты не умираешь»). Если ночь вдруг ставится под сомнение, то и день, и ночь перестают существовать и остается лишь смутный сумеречный свет — то ли воспоминание о дне, то ли сожаление о ночи, то ли конец солнца, то ли

солнце конца. Существование нескончаемо, и поэтому оно — полная неопределенность, и мы даже не знаем, исключены ли мы из него вовсе (и напрасно ищем в нем, за что ухватиться покрепче) или замурованы в нем навсегда (и отчаянно вертимся в поисках выхода). Это существование — изгнание в самом буквальном смысле: нас в нем нет, мы находимся где-то еще, где мы никогда не перестанем быть.

Тема *Превращения* — пример страдания литературы, которой недостает предмета и которая вовлекает читателя в такой круговорот, где надежда и отчаяние перекликаются без конца. Состояние Грегора — это состояние существа, неспособного покинуть жизнь; и жить для него значит быть обреченным все время выпадать в существование. Став тварью, он продолжает вырождаться, он погружается в животное одиночество, доходит до грани абсурда и невозможности жить дальше. Но что же происходит? А то, что он продолжает жить; он даже не пытается выбраться из своего несчастья, но вовнутрь этого несчастья он переносит и последний выход, последнюю надежду: он борется за место под кушеткой, за маленькие путешествия по свежести стены, за жизнь в грязи и в пыли. И, таким образом, нам тоже приходится вместе с ним надеяться, потому что он надеется, но также приходит в отчаяние от этой ужасной надежды, продолжающей тянуться без цели, внутри пустоты. И затем он умирает — невыносимой смертью, в забвении и одиночестве, но тем не менее смертью почти счастливой из-за чувства избавления, которое она несет, из-за новой надежды на конец, на этот раз неизбежный. Но вскоре и эта последняя надежда исчезает: все это неправда, конец не наступил, существование продолжается, и жест младшей сестры — ее движение пробуждения к жизни, призыв к наслаждению, которым заканчивается рассказ, — становится верхом ужасного, и нет ничего более пугающего во всей этой истории. Это проклятье и в то же время обновление, это надежда — ибо девушка хочет жить, а жить означает ускользать от неизбежного.

Рассказы Кафки относятся в литературе к одним из

наиболее мрачных, наиболее склонных к абсолютному краху. Они самым трагическим образом истязают надежду: не потому, что надежда обречена, но потому, что ей не удастся стать таковой. Насколько бы законченной ни была катастрофа, остается последний зазор, и мы не знаем, несет ли он надежду или, наоборот, устраняет ее навсегда. И мало того, что сам Бог, вынеся себе приговор, подвергается самому гнусному падению, неслыханному распаду деталей и органов, — остается еще ждать его воскрешения и возвращения его непонятной справедливости, которая обрекает нас на вечный страх и вечное успокоение. Мало того, что сын, в ответ на неоправданный и бесповоротный приговор своего отца, бросается в поток с выражением тихой любви к нему, надо еще, чтобы эта смерть была связана с продолжающейся жизнью странной финальной фразой: «В этот момент движение на мосту было просто сумасшедшее», — для которой сам Кафка подтвердил символическое значение, точный физиологический смысл. И, наконец, самый трагичный из всех, Йозеф К. из *Процесса*, умирает после какой-то пародии на суд на пустынной окраине, где два человека молчаливо казнят его; но мало того, что он умирает «как собака»: ему отводится еще и доля выживания — в стыде, навязанном ему бесконечностью преступления, которого он не совершал, обрекающего его на жизнь в той же мере, что и на смерть.

«Смерть присутствует перед нами примерно так же, как картина «Битва Александра» на одной из стен классной комнаты. Имеется в виду, что с самого начала этой жизни мы затемняем или даже затираем изображение нашими поступками». Творение Кафки подобно этой картине, являющейся смертью, а также действию, которое затемняет и затирает ее. Но, как и смерть, оно не смогло потемнеть, а напротив, ярко засияло от этого тщетного усилия уничтожить себя. Вот почему мы понимаем его произведения, лишь предавая их, и наше чтение тревожно бродит вокруг непонимания.

КАФКА И ЛИТЕРАТУРА

«Литература — это все, что я есть, и я не могу и не хочу быть ничем другим». В своих «Дневниках», в письмах во все периоды своей жизни Кафка считал себя литератором и с гордостью отстаивал это звание, которое столь недооценивают в наши дни. Для большинства критиков преклоняться перед Кафкой значит, прежде всего, рассматривать его не как писателя. Ему удалось наполнить литературное творчество религиозным смыслом, говорит Жан Старобинский. Его жизнь и творчество нужно отнести к категории святости, а не литературности, говорит Макс Брод. Ему нужно было не просто создать произведение, но донести весть. Но послушаем Кафку: «Мое положение невыносимо потому, что оно идет вразрез с моим единственным желанием, моим единственным призванием — литературой». «Все, что не относится к литературе, наводит на меня тоску». «Я ненавижу все, что не есть литература». «Вероятность хоть как-то использовать мои способности и предоставленные возможности целиком принадлежит к сфере литературы».

Иногда кажется, что Кафка дает нам возможность предугадать, что такое литература. Но не стоит начинать с того, чтобы считать недостойной ту особую категорию деятельности, которую он не только не презирал, но расценивал как единственно спасительную для себя, при условии, что мог ею заниматься. Странно все же, что человек, ко всему подозрительный, относился к словам с определенным доверием; что он не считал угрожающим то, что стало для большинства из нас худ-

шей угрозой (для нас и для многих писателей его времени. Кафка избрал себе в наставники Гёте и Флобера, но жил он в эпоху экспрессионистских проявлений авангарда). Он ставил под сомнение лишь свою собственную возможность писать, но не возможность писать как таковую и не значимость искусства вообще.

Кафка изо всех сил стремился быть писателем. Он отчаивался всякий раз, когда ему казалось, что ему что-то в этом препятствует. Когда на него взвалили руководство заводом отца и он думал что пятнадцать дней не сможет писать, ему хотелось покончить с собой. В большей части его "Дневников" затрагивается тема ежедневной борьбы, которую ему приходилось вести против вещей, против людей и против самого себя, чтобы добиться одного: написать несколько слов в своем дневнике. Такая одержимость впечатляет, но, как известно, она не столь уж редко встречается. В случае Кафки она кажется еще более естественной, если согласиться, что он сам избрал литературу как способ исполнить свое духовное и религиозное предназначение. Полностью подчинив свое существование искусству, он видит угрозу этому существованию всякий раз, когда приходится сменить это занятие на какое-нибудь другое: тогда он в буквальном смысле не живет.

Может ли существование быть целиком направленным на то, чтобы упорядочить некоторое количество слов? Вот что кажется не совсем ясным. Но, предположим, это так. Предположим, что для Кафки сочинительство не принадлежало к сфере эстетики, что он стремился не к созданию произведения, значимого с точки зрения литературы, но к собственному спасению, к осуществлению своей жизненной миссии. Критики хотят четко разделять художественные задачи, которые принято считать вторичными, и задачи внутренние, способные представлять независимый интерес. "Эстетическое решение, — говорят нам, — здесь не при чем". Пусть будет так. Но, посмотрим, чем становится литература в таком случае. А становится она странным занятием: преследуя недалекую цель (например, создание хорошей книги), она требует внимательно отно-

ситься к целому, к отдельным штрихам его, заботиться о мастерстве, о композиции, помнить о силе слов; но если она метит выше (например, в сущность нашей жизни как таковой), тогда, оставив в стороне все эти условия, сможет ли она осуществиться, полностью пренебрегая всем тем, что все же составляет ее естество? Заметим, что идея литературы как деятельности, способной достигать результата, не принимая в расчет собственные методы, — не только теоретическая мечта; она носит вполне известное название — автоматическое письмо; но как раз эта форма осталась чуждой Кафке.

Он пишет романы, истории. В своем дневнике он описывает происходящие вокруг него события, людей, которых встречает. Судит свою работу: «Описание Р. не кажется мне удавшимся». Часто он кропотливо описывает предметы. Почему? Не потому ли, как считает Макс Брод, что истина видна во всем и он во всем ее находит? Не оттого ли, скорее, что это для него форма упражнения, усвоения ремесла? Известно, что он внимательно изучал отточенный стиль Клейста и что Гёте и Флобер научили его ценить в совершенстве отработанную форму. «Единственно, чего мне не достает, это дисциплины, — пишет он Поллаку. — Я хотел бы в течение трех месяцев работать со всем усердием. Сегодня я точно знаю: искусство нуждается в ремесле больше, чем ремесло в искусстве. Я, естественно, не считаю, что можно принудить себя иметь детей, но, с другой стороны, я считаю, что можно заставить себя обучать их». Кафка потребовал от литературы и получил от нее значительно больше, нежели многие другие. Но сначала у него хватило честности признать ее во всех ее проявлениях, со всеми ее обязательствами, в равной мере как искусство и как ремесло, как труд и как привилегированное занятие. Взявшись писать, думал он, нельзя не писать хорошо.

Тому, кто пишет из жизненной или моральной необходимости, было бы слишком удобным пренебречь эстетическими соображениями. Но литература — не многоэтажное здание, в котором каждый выбирает себе место, так что выбравший самый верхний этаж осво-

бождается от необходимости пользоваться черным ходом. Писатель не может выйти сухим из воды. С момента, когда он начинал писать, — он уже внутри литературы, полностью принадлежит ей: ему необходимо быть хорошим ремесленником, но также и эстетом, искателем слов, искателем образов. Он попался. Такова его участь. Даже известные случаи жертвования литературой ничего не меняют в этой ситуации. Заниматься литературой с единственной целью принести ее в жертву? Но это означает, что приносимое в жертву существует. То есть необходимо с самого начала верить в литературу, верить в свое литературное призвание, сделать его существующим, — то есть быть литератором и быть им до конца. Авраам хотел принести в жертву сына, ну а если бы он не был уверен, что у него есть сын, если бы тот, кого он принимал за сына, был на самом деле агнцем? И потом, молчания недостаточно, чтобы сделать из любого писателя более чем писателя, и тот, кто хочет оставить искусство, чтобы стать Рембо, остается, однако, в своем молчании всего лишь человеком без дарований. Таким образом, нельзя утверждать, что Кафка хотел уничтожить свои произведения потому, что считал их плохими с моральной точки зрения, или не соответствующими той вести, которую он должен был донести, или худшими, чем молчание. Может, он хотел их уничтожить просто потому, что считал их несовершенными с точки зрения литературы. Как отличить вестника, который говорит: не принимайте в расчет мою весть, и творца, который заявляет, что его произведения не удались, что их надо уничтожить? В некотором смысле, только творец имеет право принять подобное решение. Вестник — не господин своих слов; даже плохие, они все равно произносятся им, так как в том, возможно, и заключается их смысл, чтобы быть плохими; вынести из всего этого можно лишь то, что весть должна содержать пожелание уничтожить весть: тайное желание слова — пропасть, но желание это напрасно и слово никогда не пропадает.

Странно не то, что столько писателей считают себя подчинившими письму все свое существование, а то,

что, подчиняя себя, они создают произведения, которые оказываются шедеврами только с эстетической точки зрения, то есть именно с той, которую они осуждают. Более того, стремясь наполнить свою деятельность онтологическим смыслом, то есть смыслом поиска, вовлекающего в себя всю совокупность человеческого существования, они преуспевают в этой деятельности, лишь сводя ее к поверхностному смыслу, которым пренебрегают, — к созданию хорошо написанного произведения, — и это заставляет их, хотя бы на мгновение, прерывать связь с существованием, выключаться из него, терять к нему интерес. Здесь присутствует хорошо знакомый нам конфликт. «Пиши кровью, — говорит Заратустра, — и ты поймешь, что кровь — это дух». Но скорее, наоборот: мы пишем духом и думаем, что кровоточим. Сам Кафка: «Я не уступлю усталости, я целиком запрыгну в мою новеллу, даже если мне грозит поранить себе лицо». Драматический образ, конечно: писатель покидает свой труд с израненным лицом, но это всего лишь образ. Калигула у Камю заставлял рубить головы людям, не разделявшим его художественные предпочтения. Для писателя нет Калигулы. Трудность (а для некоторых и унижительность) его положения связана отчасти с его успехом: он утверждает, что идет на риск в своем произведении, но риск, с которым он имеет дело, возможно, вовсе и не риск; далекий от поражения, он отделяется прекрасным сочинением, приумножившим его существование. Отсюда — алиби стольких кровоточащих слов, ибо крови не было. Отсюда также — пренебрежение к руке с пером.

Можно представить, что Расина вынуждала писать необходимость найти «истину». Вообразим, что этот поиск приводит его к своего рода аскетизму, отвращению к стройным рифмам, отказу от совершенства, словом, — не к молчанию после *Федры*, но, скорее, к какой-нибудь *Федре* Прудона. Вот в чем проблема. Известны писатели, бросившие писать из отвращения к письму или из необходимости превзойти литературу, принеся ее в жертву. Известны и другие, желавшие уничтожить свои шедевры, потому что эти шедевры казались им

изменой. Но мы не знаем никого, кто бы перестал быть хорошим писателем, отдав предпочтение своей внутренней жизни, и продолжал бы писать из необходимости, но писал бы все хуже и хуже. Никогда Рембо не превратился бы в Сулли Прюдома. Как это странно! Даже Гёльдерлин в своем безумии продолжает оставаться великим поэтом. И Кафка мог осуждать свое творение, но никогда не унижался до посредственного языка, до смерти в банальности и уловке (только Флобер напоминает иногда о подобном самоубийстве).

Почему такой человек, как Кафка чувствует себя пропавшим, если ему не получается быть писателем? Или таково его "призвание", форма его личного полномочия? И откуда у него такая уверенность, что если ему предстоит упустить свою судьбу, его личный способ упустить ее – это письмо? Бесчисленные тексты показывают, что он наделяет литературу предельной значимостью. Когда он пишет: «Необъятность мира, который я держу в голове... Лучше сто раз разорваться, но не отказаться от него и не захоронить в себе. Ибо для того я здесь и нахожусь, в этом у меня нет ни малейшего сомнения», – то вновь указывает здесь, как на нечто обыденное, на потребность в творчестве, вслепую ищущую себе выхода. Чаще всего он чувствует, что в литературе дело идет о его собственном существовании. Письмо делает его существующим. «... Я нашел смысл, и моя жизнь – монотонная, пустая, сбившаяся с пути жизнь холостяка – нашла себе оправдание. Это единственный путь, который ведет меня к успеху». И в другом отрывке: «...Бесстрашным, обнаженным, сильным, удивительным – таким я бываю только когда пишу». Этот текст склонен сводить сочинительство к возмещающей деятельности. Кафка был не слишком приспособлен к жизни: он жил только когда писал. Однако даже при таком положении дел главное все еще предстоит прояснить: ведь нужно понять, почему писать – и не большое произведение, а незначительные слова («Особенность присутствующего мне вдохновения в том, что я весь, и больше, чем весь, нахожусь во власти целенаправленной работы. Когда, за неимением выбора, я пишу фразу типа: "Он

смотрел в окно", – эта фраза уже совершенна».) – почему писать "он смотрел в окно", – значит превосходить себя.

Кафка дает понять, что он способен высвобождать в себе скрытые силы или же что в тот момент, когда он чувствует себя закрытым и стесненным, может, через это состояние, обнаружить близость возможностей, о которых и не подозревает. Он растворяется в одиночестве. Такое растворение делает его одиночество очень опасным, но в то же время из этого состояния рассеянности может родиться и нечто очень важное – при условии, что речь подчинится. Беда состоит в том, что в такой момент он почти не способен говорить. В обычное время Кафка испытывает огромные трудности самовыражения, так как его сознание проникнуто туманом; но в подобные моменты эти трудности превосходят все возможное. «Моих сил не хватает даже на малейшую фразу». – «Пока я пишу, ни одно слово не согласуется с другим... Мои сомнения оцепляют каждое слово еще до того, как я его различу, да и само это слово я просто выдумываю». На этом этапе важно не качество слов, а возможность говорить: в ней все дело, она подвергается проверке. «Прислушиваясь к себе время от времени, я, порой, различаю там, внутри себя, нечто вроде мяуканья котенка, но, впрочем, так со мной всегда».

Похоже, что литература состоит в том, чтобы пытаться говорить, когда говорить оказывается наиболее трудным, подавлявая моменты, когда замешательство делает речь невозможной, и, таким образом, вынуждает прибегать к наиболее точной, наиболее осознанной речи, которой чуждо сомнение и замешательство, к речи литературной. В таком случае писатель может считать, что создает себе "духовную возможность жить"; он чувствует, что его творчество каждым словом связано с его жизнью, он сам себя воссоздает, творит заново. Тогда-то литература и становится "наступлением на границы," погоней, которая при помощи противоборствующих сил одиночества и речи ведет нас к крайнему пределу этого мира, "к пределу человеческого". Можно

даже вообразить себе, что она превращается в новую Каббалу, в новую тайную доктрину, которая, явившись из глубины веков, возрождается в настоящем и, взяв себя в качестве основы, распространяется и вне самой себя.

Такая задача, конечно, неосуществима, но поразительно уже то, что она показалась возможной. Как было сказано, даже окруженный общей невозможностью, Кафка неизменно верит в литературу. Он очень редко говорит о недостатках искусства. Когда он пишет: «Искусство парит вокруг истины с решительным желанием об нее не обжечься. Оно способно находить в пустоте то место, где луч света может быть схвачен в его самом сильном проявлении, хотя заранее этот свет было не различить», — то предлагает ответ на другое, еще более мрачное размышление: «Искусство для нас — это ослепление истиной: свет на искаженном гримасой лице, отступающем в тень, — только это верно о нем, и ни что другое». Но даже это определение не лишено надежды: что плохого в том, что теряешь зрение и вместе с тем начинаешь видеть сквозь слепоту; если наше искусство не свет, то оно — затмение, возможность достичь вспышки через тьму.

Согласно Макс Броду, благоговейно пытавшемуся в своих комментариях сделать близким утерянного друга, искусство есть отголосок религиозного знания. Но иногда возникает совсем другое впечатление, — что для Кафки искусство распространяется дальше знания. Познание себя (в религиозном смысле) становится одним из орудий нашей обреченности: это способствует нашему восхождению, но также мешает нам подняться; до того, как знание усвоено, — идти к нему необходимо, после — оно становится непреодолимым препятствием. Эта древняя идея, пришедшая из Каббалы, где считается, что в гибели наше спасение и, наоборот, возможно, позволяет понять, почему искусство преуспевает там, где знание терпит поражение: потому, что оно недостаточно подлинно, чтобы быть выходом, и слишком не-реально, чтобы стать препятствием. Искусство — это «как будто». Все происходит, как будто истина присут-

ствует рядом с нами, но ее присутствие — не вполне присутствие, и поэтому оно не мешает нам продвигаться вперед. Искусство утверждает себя как знание, когда знание это ступень к вечной жизни, и оно утверждает себя как не-знание, когда знание — препятствие на пути к ней. Искусство меняет свой смысл и знак. Оно разрушает себя, при этом сохраняясь. В этом его обман, но в этом и его самое главное достоинство, оправдывающее принцип: «Сочинительство это форма молитвы».

Иногда Кафка, захваченный, как и многие другие, таинственным характером происходящих превращений, кажется готовым увидеть в них свидетельство аномальной силы. Он говорит, что, занимаясь литературой, ему приходилось переживать (иногда) состояние озарения, «состояние, находясь в котором, я целиком принадлежал каждой идее, но в то же время осуществлял ее», — мощное разрушительное состояние, когда ему казалось, что он превосходит собственные пределы и приближается к пределам всеобщего. Он добавляет, однако: «Вовсе не в этом состоянии были написаны лучшие из моих вещей». Озарение, таким образом, связано с особой работой языка, причем неизвестно, зависит она от озарения или вызывает его (состояние рассеянности, связанное с одиночеством, о котором говорилось выше, тоже двойственно: это рассеянность из-за невозможности говорить, но в то же время порождающая говорение — когда немота и пустота, кажется, присутствуют только для того, чтобы быть заполненными). Так или иначе, сверхъестественное существует на уровне речи, и либо под «магическим» воздействием правильного слова, «которое не творит, но призывает», речь заставляет подняться величие жизни из своей глубины, либо она оборачивается против того, кто пишет как орудие в руках «духов». Идея духов и магии сама по себе ничего не объясняет — она только служит предупреждением, как бы говоря: здесь что-то загадочное, надо быть настороже.

Загадка заключается в следующем: мне плохо, я сажусь за стол и пишу: «мне плохо». — Как такое возможно? Понятно, почему такая возможность удивительна и в

некотором смысле скандальна. Мое состояние означает недостаток сил; выражение моего состояния вызывает подъем сил. С точки зрения боли – все невозможно: и жить, и быть, и думать; с точки зрения письма все возможно: точные слова, правильные рассуждения, удачные образы. Кроме того, выражая мою боль, я утверждаю отрицательное, и тем не менее мое утверждение его не преобразует. Я свожу самую большую удачу с самым большим невезением, и невезение при этом не ослабевает. Чем основательней моя удача, то есть чем больше у меня таланта, чтобы выразить мой недуг путем рассуждений, прикрас, образов, тем лучше соблюдено невезение, олицетворяемое этим недугом. Как если бы смысл возможности, заложенной в моем письме, был в том, чтобы нести в себе собственную невозможность – невозможность писать, равную моей боли: не просто выносить ее за скобки или хранить в себе, не разрушая и не разрушаясь от нее, но быть возможной только посредством и вследствие собственной невозможности. Если бы речь, и в частности литературная речь, не стремилась постоянно и заведомо к своей смерти, она бы не была возможной, ибо это движение в сторону собственной невозможности и есть задающее ее условие; это движение, предвосхищая собственное небытие, полагает свою возможность, которая по сути, бессознательно, и есть то небытие. Другими словами, речь реальна потому, что она способна проектировать себя в не-речь, которой она, не зная того, и является.

В тексте, который мы только что обсуждали, Кафка пишет: «Загадка для меня всегда заключалась в том, что каждый желающий писать, способен опредметить боль в боли». Слово *опредметить* привлекает внимание, потому что стремление литературы как раз в том, чтобы построить предмет. Она опредмечивает боль, создавая из нее предмет. Она не выражает ее, а делает существующей в другом модусе, наделяя ее материальностью, отличной от телесной, – материальностью слов, обозначающих тот разлад мира, за который выдает себя страдание. Такому предмету вовсе не обязательно воспроизводить изменения, переживаемые нами вследст-

вие боли: он создается для того, чтобы *являть* (presenter) собой боль, а не *воспроизводить* (representer) ее; для начала надо, чтобы этот предмет существовал, чтобы он был некой всегда неопределенной, суммой определенных отношений, иными словами, – чтобы в нем присутствовал, как и во всякой существующей вещи, некий избыток, недоступный пониманию. «Чтобы написать рассказ, у меня нет времени распространяться во всех направлениях, что следовало бы». Это сожаление Кафки затрагивает естество литературной выразительности, устремленной во всех направлениях, а также указывает на характер исканий, присущих любому литературному творению: оно подлинно, только когда ищешь его во всех направлениях, когда, преследуемый им, опережаешь его и, бросаясь во все стороны, всюду тянешь его за собой. Выражение «мне плохо» становится несчастьем только переплетаясь с этим новым речевым миром, в котором оно обретает форму и куда затем погружается, пропадая, забываясь и так увековечивая себя.

Многим критикам, в особенности Клавдии-Эдмонде Маньи, кажется странным, что Кафка ощутил благодатность литературы (для себя самого, своей жизни и осуществления жизненных целей) в тот день, когда почувствовал, что литература это переход от *Ich* к *Er*, от Я к Он¹. Это большое открытие было связано с первой написанной им новеллой *Приговор*, о которой он, как известно, говорил, с одной стороны, подтверждая свой прорыв к возможностям литературы, а с другой – пытаясь уяснить для себя связи, которые эта новелла позволяла осветить. Позаимствовав выражение Т. С. Элиота, госпожа Маньи говорит, что ему удалось построить «объективный коррелят» своих чувств, изначально непередаваемых, и добавляет: речь идет о своеобразном самоотрицании, на которое писатель идет не в целях внутреннего возвышения, но с тем, чтобы создать независимое, самодостаточное произведение. – Без сомнения. И все же, кажется, происходит нечто еще более

¹ См. ниже сноску к работе «Повествовательный голос».

странное. Ибо очевидно, что когда Кафка пишет *Процесс*, или *Приговор*, или *Превращение*, — он пишет повествования, где все дело в существах, чья история принадлежит только им самим, и вместе с тем и в самом Кафке, в его собственной истории, которая принадлежит только ему. Все происходит так, как будто, все больше удаляясь от самого себя, он становится все более присутствующим. Литература устанавливает внутри пишущего некую дистанцию, промежуток (сам по себе фиктивный), без которого он не смог бы ничего выразить. Эта дистанция возрастает по мере того, как возрастает причастность автора к своему повествованию. Он причастен к нему в двойном смысле: в нем заключается вопрос, но и сам он под вопросом, а то и вовсе вынесен за скобки.

Так что недостаточно просто написать: *"Мне плохо"*. Если больше ничего не написано, я еще слишком близок себе, слишком близок моему недугу, чтобы этот недуг стал действительно моим в модусе речи: я пока еще не страдаю по-настоящему. Только после того, как я совершаю эту странную подмену: *"Ему плохо"*, — речь начинает превращаться для меня в речь несчастного, постепенно намечая и проектируя тот мир страдания, который в ней осуществляется. В результате, возможно, я почувствую себя причастным, и моя боль перекинется в этот мир, из которого она отсутствует, в котором она, а вместе с ней и я сам, потеряна; где она не может ни утешиться, ни утихнуть, ни насладиться собой; где, чуждая самой себе, она не остается и не исчезает и длится — без возможности длиться. Поэзия — это освобождение, но такое освобождение, которое означает, что больше нечего освобождать, что я стал частью чего-то другого и, однако, не могу в нем себя обнаружить (так отчасти становится ясным, почему многие рассказы Кафки — это мифы, небывалые выдумки, чуждые всему реальному и возможному: он, неспособный узнавать себя в том, что есть, говорит с неслыханной дистанции. Невозможно, чтобы эта тварь была им самим: это он, но в своем наиболее скрытом, наиболее неустранимом измерении).

Безличное, мифологическое повествование, которое считают верным самой сущности письма, неизбежно порождает противоречия. Мы уже отмечали, что речь наделена реальностью только в перспективе без-речия, которое она не может воплотить: она тянется к опасному горизонту, где тщетно пытается исчезнуть. Каково оно, без-речие? Здесь не обязательно это прояснять. Но напомним, однако, что для всех форм выражения оно является напоминанием об их ограниченности. Речь становится возможной за счет того, что она стремится быть невозможной. И поэтому она несет, на каждом своем уровне, долю разногласия и беспокойства, не в состоянии их преодолеть. Как только что-то становится сказанным, сразу же возникает потребность сказать что-то другое. Затем опять, нечто новое должно быть сказано, чтобы помешать стремлению всего сказанного определиться до конца, соскользнуть в непроницаемый мир вещей. Остановиться невозможно ни на уровне фразы, ни на уровне романа. Остановиться невозможно из-за разногласия, которое, едва утвердившись, постоянно возобновляется, — но и молчание здесь тоже не выход. Речь не может осуществляться через немоту: молчание — это лишь один из способов самовыражения, необоснованность которого вновь выталкивает нас в речь. Кроме того, самоубийство слов должно совершаться внутри самих слов, — самоубийство, неотступно преследующее их, но не способное состояться, ведущее к искушению пустой страницы или к безумию речи, застрявшей в мелочах. Все эти решения иллюзорны. Жестокость речи состоит в том, что она без конца упоминает свою смерть, всегда оставаясь неспособной умереть.

Китайская Стена не была достроена своими создателями. Рассказ о Китайской Стене не был завершен Кафкой. Факт того, что произведение на тему, рассказывающую о неудаче, отвечает зачастую своей собственной неудачей, должен пониматься как симптом нездоровья, характерного для всякого литературного начинания. Кафка не может удержаться от письма, но письмо само его удерживает: он останавливается, начинает

все сызнава. Его усилия нескончаемы, а страсть безнадежна – с той оговоркой, что отсутствие надежды оборачивается иногда самой стойкой надеждой, а невозможность кончить есть не что иное, как невозможность продолжать. Удивительнее всего то, что это разногласие (без которого невозможны ни речь, ни литература, ни подлинное исследование, но которого также недостаточно, чтобы гарантировать возможность исследования, литературы или речи, – так как оно не предшествует своему объекту, и, кроме того, оно столь же непредсказуемо в своих проявлениях, как и движение, которому оно противодействует) проглядывает в самом стиле Кафки, что сам этот стиль зачастую оказывается его явным отражением.

Нам знакомы эти выкладки, выстраивающиеся столь странным образом, особенно в "Дневниках". Вокруг основного утверждения располагаются вторичные утверждения, которые всесторонне поддерживают его, порождая при этом несколько частичных оговорок. Каждая оговорка скреплена другой, дополняющей ее оговоркой, и все вместе они формируют своеобразную негативную постройку, параллельную основному корпусу мысли, который тем временем продолжает расти и подходит к завершению: в завершенном состоянии утверждение оказывается полностью исчерпывающим и в то же время полностью снятым. Непонятно, что мы в нем ухватываем, – лицо или изнанку, находится перед нами здание или яма, в которую здание провалилось. Нет совершенно никакой возможности понять, какой стороной поворачивается к нам мысль, она постоянно закручивается и раскручивается, как бы подвешенная на конце витой веревки только для того, чтобы воспроизводить движение ее виття. Слова Кафки, как бы следуя бесконечной регрессии^{*}, кажутся опережающими себя с небывалой быстротой и в то же время опирающимися на пустоту. Мы верим в то, что дальше слов, дальше про-

^{*} Здесь имеется в виду синтаксическая регрессия – употребление слов в обратном порядке, причем термин используется, скорее, как метафора. – *Прим. пер.*

вала, – в невозможность, которая превзойдет себя и тем самым возвратит нам надежду («Мессия придет только тогда, когда необходимости в нем уже не будет; он придет в день после пришествия – не в последний день, а в самый последний». Или: «Всего лишь слово, всего лишь молитву, всего лишь вздох, всего лишь подтверждение тому, что ты еще жив и ждешь. Нет, не надо молитвы – всего лишь вздох, даже не вздох – всего лишь присутствие, даже не присутствие – всего лишь мысль, даже не мысль, а просто покой сна»); но так как слова прекращаются, нам не остается ни надежды, что свершилось нескончаемое, ни уверенности, что содержание закончено: увлекаемые в беспредельность, мы отказались от пределов, но в итоге приходится отказаться и от беспредельности.

Часто речь Кафки пытается оставаться вопросительной, как если бы он надеялся что-то ухватить под прикрытием того, что ускользает от "да" и "нет". Но вопросы повторяются, образуя круг; они все больше отдаляют от себя то, что ищут, подрывая возможность искомого: они возобновляются в отчаянной надежде на ответ, но могут возобновляться, лишь делая ответ невозможным и даже более – отменяя существование того, кто вопрошает («Но кто же это? Кто это удаляется там, меж деревьев на набережной? Кто это, всеми забытый? Кто это, кого невозможно спасти? На чьей могиле растет трава?» Или: «Что тебя беспокоит? Что тревожит твою душу? Кто трогает щеколду твоей двери? Кто зовет тебя с улицы, не заходя, хотя дверь открыта? А! Так это тот, кого ты беспокоишь, чью душу ты потревожил, в чью дверь ты стучишь, – тот, кого ты зовешь с улицы, не желая зайти в открытую дверь!»). По правде сказать, речь здесь кажется исчерпавшей свои ресурсы и имеющей целью лишь продолжаться во что бы то ни стало. Похоже, она совпала с самым пустым из своих воплощений и оттого, наверное, кажется столь трагически наполненной, – ибо это воплощение обманутой всеми речи, осуществляющей себя, только оспаривая то, что уже нет смысла оспаривать.

Литература – это место противоречий и разногла-

сия. Писатель, наиболее связанный с литературой, больше всего склонен терять с ней связь. Она для него – все, но он не может довольствоваться и ограничиваться этим. Кафка, столь уверенный в своем литературном призвании, чувствует себя виноватым перед всем тем, чем он жертвует, чтобы ему следовать. Он должен бы был подчиниться закону (в частности, вступив в брак), но вместо этого он пишет. Ему бы стать богоискателем, участвуя в жизни религиозной общины, а он вместо этого ограничивается письмом как формой молитвы. «Вот уже некоторое время ничего не было написано. Богу не угодно, чтобы я писал, но самому мне надо писать. В этих бесконечных подъемах и спадах Бог сильнее меня и несчастье куда серьезнее, чем ты думаешь». То, что было оправданием, становится грехом и осуждением. Он знает, что «спасение себе не напишешь, оно должно быть пережито». В истории Жозефины он показывает, сколь напрасно художник считает себя душой общества, главной поддержкой народа в несчастьях, которые его поражают, ибо ему не уйти от своей доли труда и ответственности перед всеми; его искусство будет от этого страдать и даже находиться под угрозой, но до этого никому нет дела: его падение – «лишь небольшой эпизод в вечном сознании нашего народа, и наш народ быстро забудет эту потерю». Эта притча ясно показывает, что даже абсолютное искусство необоснованно перед действием. Оно необоснованно, но сознание этой необоснованности не разрешает конфликта. Доказательством служит то, что Кафка может заявить об этом, только создавая очередное произведение, – он даже умрет, правя наброски последней книги. В этом смысле человек, посвятивший себя письму, уже заведомо потерян. Но при этом он не может прервать свой труд, боясь, что, именно прервав его, пропадет. Он испытывает все решения. Все они, даже молчание, даже действие, будут для него лишь более или менее ущербными разновидностями его искусства, от которого ему не уйти, – разве что по требованию самого искусства: отказ Расина от трагедии – это часть трагедии в той же мере, как сумасшествие Ницше или гибель Клейста. Не-

давно было показано, что за свое презрение к литературе писатель расплачивается еще большей зависимостью от литературных приемов. Вскоре обнаружится, что когда литература пытается забыть о своей безвозмездности, связывая себя с политической или социальной задачей, эта ее причастность все же разворачивается в модусе непричастности. И сама задача становится литературной.

Снаружи и изнутри литература – сообщница того, что ей угрожает, а угроза эта, в свою очередь, приспешница литературы. Последняя способна лишь оспаривать себя, и этот спор возвращает ее к самой себе. Она отдает себя в жертву, но жертвенность не ведет ее к гибели, а обогащает новыми возможностями. Как разрушать, если разрушение является тем же, что и разрушаемое, или если разрушение, как живая магия, о которой говорит Кафка, не разрушает, а создает? Это противоречие дополняет все те, о которых мы говорили в ходе этого эссе. Писать – значит становиться причастным, но писать – это также терять причастность, быть причастным в модусе безответственности. Писать – это ставить на карту собственное существование, мир ценностей и, в некотором смысле, отказываться от добра, но с другой стороны, писать – это всегда стремиться писать хорошо, стремиться к добру. И, кроме того, писать – это брать под свою ответственность невозможность писать, быть немым, как небеса, «быть эхом немоу»; как писать – это также называть молчание, писать, не давая себе писать. Искусство напоминает храм, о котором рассказывается в «Афоризмах»: на постройку его здания потребовалось удивительно мало усилий, но каждый камень его несет на себе сквернословие, вредное столь глубоко, что оно продлится дольше храма и станет святее его. Также и искусство – это одновременно место тревоги и попустительства, неудовлетворенности и защищенности. Одно его имя – саморазрушение и бесконечный распад, другое – вечность и богатство.

КАФКА И ПОТРЕБНОСТЬ В ТВОРЧЕСТВЕ

Человек приступает к письму, побуждаемый отчаяньем. Но отчаянье не может ни к чему *побуждать*: «оно всегда и тотчас превосходит свою цель» (Кафка, «Дневники», 1910 г.). Поэтому писать – значит исходить лишь из «подлинного» отчаяния, такого, которое ни к чему не побуждает и заставляет от всего отвернуться, прежде всего – лишает пишущего пера. Получается, что у двух этих состояний нет ничего общего, кроме присущей им неопределенности, то есть ничего, кроме вопросительной интонации, через которую только и можно их удержать. Никто не может сказать себе «я в отчаянии», но лишь «ты в отчаянии?»; и никто не может утверждать «я пишу», но лишь «ты пишешь? да? ты будешь писать?»

Случай Кафки болезненный и сложный.¹ Страсть

1958.

Почти все из приводимых ниже отрывков почеркнуты в полном издании «Дневников» Кафки. Это издание воспроизводит тринадцать тетрадей *in quarto*, в которых с 1910 по 1923 год Кафка записывал все, что было для него важным: события личной жизни, размышления о них, описания людей и мест, описание своих снов, рассказы, начатые, прерванные, возобновленные. Таким образом, это не «дневник» в теперешнем понимании, но само продвижение опыта письма, на самой начальной его стадии и в том сущностном смысле, которым Кафка был склонен наделять это слово. Именно в такой перспективе «Дневники» следует читать и анализировать. Макс Брод утверждает, что убрал в них лишь несколько малозначимых мест; нет причин сомневаться в этом. С другой стороны, нам точно известно, что Кафка, в определенные моменты решимости, уничтожил значительную часть своих записей. А после 1923 дневник вообще отсутствует. Мы не знаем, была ли оставшаяся часть его тетрадей среди рукописей, уничтоженных Д. Димант: это вполне возможно. Надо отметить, таким образом, что после 1923 года Кафка становится для нас неиз-

Гельдерлина — чисто поэтическая страсть, она влечет его за пределы самого себя силой потребности, для которой нет иного названия. Страсть Кафки также чисто литературная, но не всегда, не в любое время. Обеспокоенность спасением в нем также огромна, и тем сильнее она, чем безнадежнее, тем безнадежнее, чем меньше в ней компромисса. Эта обеспокоенность, безусловно, с удивительным постоянством находит себе воплощение в литературе, и в продолжении некоторого времени сливается с ней, затем проходит через нее, но уже не теряясь в ней, а стремясь ее использовать, и так как литература никогда не позволяет сделать себя лишь орудием, и Кафка это знает, то в результате возникают неясные даже ему самому, а нам тем более, конфликты, а также трудное остающееся в тени развитие событий, которое, однако, просвещает нас.

вестным, ибо мы осведомлены, что знавшие его ближе всего представляли его совсем не таким, каким он сам себе казался. "Дневники" (дополненные "Записными книжками") ничего не сообщают нам о его мнениях по тем важным вопросам, которыми он мог интересоваться. "Дневники" говорят нам о Кафке, находящемся на стадии, когда мнений еще нет, когда Кафка как таковой только начинает существовать. В этом их основная ценность. Книга Яноуха ("Беседы с Кафкой", переведенная на французский под названием "Кафка мне говорил") позволяет нам, напротив, услышать Кафку в непринужденности будничных разговоров, когда он рассуждал и о грядущем мира, и об еврейском вопросе, и о сионизме, и о религиозности, а иногда и о своих книгах. Яноух познакомился с Кафкой в 1920 году в Праге. Он почти сразу начал записывать свои с ним беседы, и Брод подтверждает соответствие этого эха действительности. Но чтобы не ошибиться в важности сказанного, необходимо помнить, что эта речь была обращена к еще совсем молодому семнадцатилетнему юноше, чья молодость, наивность, доверчивая непосредственность тронули Кафку, но также, несомненно, заставили его смягчать свои мысли, чтобы они не оказались опасными для юной души. Кафка, будучи очень чутким в дружбе, часто боялся потревожить своих друзей выражением истины, которая только у него одного могла вызывать отчаяние. Это означает, что, хотя он и говорил то, что думал, но свои глубинные размышления он оставлял в себе.

Молодой Кафка

Кафка не всегда был одним и тем же. Вплоть до 1912 года его желание писать было очень велико, но порождало произведения, не убеждавшие его в своем даре или убеждавшие меньше, нежели непосредственное осознание этого дара: этой дикой силы, разрушительной полноты, которую он почти никак не применяет из-за недостатка времени, а также оттого, что никак не может с ней совладать, ибо «эти моменты экстаза столь же сомнительны для него, сколь и желанны». Во многих отношениях Кафка напоминает в это время обычного молодого человека, в котором пробуждается вкус к письму и который распознает в нем свое призвание; он также узнает и о существовании некоторых требований, но не уверен при этом, что сможет им соответствовать. Наиболее убедительное доказательство того, что он, в определенном смысле, мало чем отличается от обычного молодого писателя, — это роман, который он начинает писать вместе с Бродом. Способность делить одиночество означает, что Кафка еще только блуждает на подходах к нему. Очень быстро он начинает отдавать себе в этом отчет, о чем свидетельствует запись в дневнике: «Мы с Максом сущностно различаемся. Насколько я преклоняюсь перед его произведениями, когда они находятся передо мной, недостижимые моему вмешательству и любому другому вмешательству... настолько же каждая фраза, написанная им для "Рихарда и Самуэля", кажется мне связанной с какой-то уступкой с моей стороны, вызывающей во мне отвращение и болезненно отзывающейся у меня внутри. По крайней мере так было сегодня (19 ноября 1911 г.).

Вплоть до 1912 года, не до конца отдаваясь литературе, он находит себе следующее извинение: «Я не имею права ничем рисковать ради себя, пока у меня не получится более серьезная вещь, способная полностью удовлетворить меня». Этот успех, это доказательство даровано ему в ночь на 22 сентября 1912 года, когда в одном порыве он пишет *Приговор*, — в ночь, решительным образом приблизившую его к тому моменту, когда,

казалось, уже «все может быть выраженным, когда для всего, даже для самых странных идей уже готово большое пламя, в котором они гибнут и исчезают. Некоторое время спустя он читает эту новеллу своим друзьям, и чтение убеждает его: «У меня на глазах были слезы. Неоспоримые достоинства рассказа подтвердились». (Потребность читать только что написанное своим друзьям, сестрам, даже отцу также относится к среднему периоду. Он никогда полностью не откажется от этого. Это не литературное тщеславие – в котором он сам себя уличает, – но потребность физически опереться на свое произведение, позволить ему приподнять, вытянуть себя, заставляя его разворачиваться в голосовом пространстве, которое Кафка был способен воссоздать благодаря своим прекрасным способностям чтеца.)

С этого момента Кафка знает, что может писать. Но для него эта уверенность – вовсе не уверенность; эта способность – вовсе не способность. За редким исключением он никогда не видит в том, что пишет, подтверждения своих дарований. В лучшем случае, это лишь прелюдии, попытки, пробы. О *Превращении* он говорит: «Рассказ кажется мне плохим – возможно, я окончательно потерял» – или, некоторое время спустя: «Очень недоволен «Превращением». Конец нечитаем. Почти все в нем несовершенно. Рассказ получился бы лучше, если бы меня тогда не отвлекла деловая поездка» (19 января 1914 г.).

Конфликт

Последнее замечание напоминает о болезненном конфликте, который постоянно тревожит и беспокоит Кафку. У него есть профессия, есть семья. Он принадлежит миру и обязан ему принадлежать. Мир дарит ему свободное время, но и распоряжается им. В дневниках – по крайней мере вплоть до 1915 года – сквозят рассеянные замечания, в которых возобновляется мысль о самоубийстве из-за того, что ему не хватает времени: времени, физических сил, одиночества, молчания. Похоже, что внешние обстоятельства не на его стороне, приходится работать вечером или ночью, его сон на-

рушен, он сам изнурен беспокойством, но напрасно думать, что конфликт мог бы исчезнуть «при лучшей организованности». Позже, когда болезнь освобождает его от дел, конфликт остается, обостряется, меняет форму. Хороших обстоятельств не существует. Даже если «все свое время» посвятить работе, «все» еще не значит «достаточно», ибо речь идет не о том, чтобы посвящать время работе, проводить время за письмом, но о том, чтобы переноситься в другое время, в котором уже нет работы, приближаться к такому моменту, в котором время исчезает, когда предаешься восторженному одиночеству отсутствия времени. Если все время окажется в наших руках – у нас уже не будет времени, и внешне «дружественные» обстоятельства обернутся тем – недружелюбным – фактом, что обстоятельств больше не будет.

Кафка больше не может или не согласен писать «малыми дозами», обрывками разрозненных моментов. Это открылось ему в ночь на 22 сентября, когда, одним порывом написав рассказ, он познал во всей полноте безграничность того движения, что побуждает его писать. «Писать возможно только так с такой продолженностью, с такой совершенной открытостью души и тела». И некоторое время спустя (8 декабря 1914 г.): «Вновь убеждаюсь, что все написанное кусками, а не одним махом, в продолжение большей части ночи или всей ночи, несовершенно, и что я своим образом жизни обречен на эту несовершенство». (Здесь мы находим первое объяснение для стольких незаконченных рассказов, впечатляющие руины которых открывают нам «Дневник» в его сегодняшнем виде.) Очень часто «история» ограничивается лишь несколькими строчками, иногда, быстро набрав связность и густоту, она все же обрывается в конце страницы, иногда, растянувшись на несколько страниц, обретает устойчивость и размах и, однако, все равно прерывается. Тому существует множество причин, но прежде всего – это время, время, которым Кафка располагает, лишено той длительности, которая позволила бы рассказу обрести необходимое развитие во всех направлениях; рассказ – это всегда

лишь отрывок, затем еще один отрывок. «Как мне, исходя из отрывков, сложить историю, способную набрать высоту?» Таким образом, не обрета формы, не породив собственного пространства, в котором потребность писать должна оказаться разом проявленной и снятой, рассказ теряет управление, сбивается с пути, воссоединяется с ночью, из которой он возник, и там удерживает того, кто не сумел наделить его днем.

Кафке необходимо больше времени, а также меньше постороннего присутствия. Присутствие это, прежде всего, образует его семья, чьи узы он с трудом выносил, но так никогда и не смог от них освободиться. Затем, его невеста — насущное желание исполнить закон, который требует, чтобы человек осуществлял свое назначение в мире, имел семью, детей, участвовал в жизни общины. Здесь конфликт обретает новое обличье, становится противоречием, усугубленным религиозной принадлежностью Кафки. Когда, в связи со своей помолвкой, заключенной, расторгнутой и возобновленной вновь, с Ф. Б., он с возрастающим напряжением неустанно анализирует «все за и против моей женитьбы», то постоянно наталкивается на такую потребность: «Моя единственная надежда и единственное призвание... — это литература... все, что я сделал — это результат одиночества, теперь же я никогда уже не буду один. Нет, только не это». И во время помолвки в Берлине: «Я был закован в цепи, как преступник; если бы меня посадили в угол в настоящих кандалах и с полицейским на страже... то было бы не намного хуже. А ведь это была моя помолвка! Все пытались вернуть меня к жизни, но, ничего не добившись, старались мириться со мной таким, какой я есть». Некоторое время спустя помолвка распадется, но в нем останется желание «нормальной» жизни, которое страданием по поводу нанесенной близкому человеку ране наделяется раздирающей силой. Эта история сравнивалась, в том числе и самим Кафкой, с историей помолвки Кьеркегора. Но конфликты здесь разные. Кьеркегор оказывается способным отказаться от

Регины, он способен это сделать на этическом уровне — доступ к религиозному уровню при этом не ставится под вопрос, а, скорее, становится более возможным. Но Кафка, отрекаясь от земного блага нормальной жизни, отрекается тем самым и от твердого основания жизни праведной, ставит себя вне закона, лишает себя почвы под ногами, опоры, необходимой ему, чтобы жить, — и в некотором смысле обкрадывает этим закон. Здесь вечный вопрос Авраама. От Авраама требуется принести в жертву не просто сына, но самого Бога: сын — это грядущее Бога на земле, ибо, на самом деле, время — это Земля Обетованная, то есть истинное и единственное место избранного народа и Бога — через свой народ. Так что Авраам, принося в жертву сына, должен пожертвовать временем, и принесенное в жертву время, конечно же, не будет возвращено ему в вечности потустороннего мира, так как потусторонний мир — это то же грядущее, грядущее Бога во времени. И потусторонний мир — это Исаак.

Испытание Кафки становится еще трудней от того, что облегчает его (чем было бы испытание Авраама, если бы у него не было сына, и тем не менее требование принести его в жертву было предъявлено? Его бы нельзя было воспринимать серьезно, над ним можно было бы лишь смеяться, и смех этот и составляет форму страдания Кафки). Таким образом, проблема оказывается равной доли того, что в ней скрыто, скрывая и человека, который через собственную нерешительность пытается иметь с ней дело. И другим писателям были знакомы подобные конфликты: Гёльдерлин противостоит своей матери, желавшей чтобы он стал священником, — он не может ни заняться конкретным трудом, ни соединиться с той, кого любит, а любит он как раз ту, с которой не может соединиться; конфликты, переживаемые им в полную силу, отчасти надламывают его, но никогда не ставят под сомнение нерушимую потребность в поэзии, вне которой, по крайней мере с 1800 года, для него нет жизни. Для Кафки все оказывается более запутанным, потому что он пытается совместить потребность в творчестве с потребностью в том, что могло бы назы-

Фелица Бауэр. — Прим. пер.

ваться для него спасением. Если письмо обрекает его на одиночество, делает его существование холостяцким, без любви и привязанности, и если тем не менее он продолжает считать сочинительство – по крайней мере часто и подолгу – единственным делом способным служить ему оправданием, то это оттого, что так или иначе одиночество угрожает ему и внутри и вне себя, оттого, что община – это лишь фантом, а закон, все еще говорящий через нее, – это даже не забытый закон, но сокрытие его забытости. Письмо становится тогда, внутри отчаянья и слабости, от которых это действие неотделимо, возможностью полноты, путем без цели, но, вероятно, способным соответствовать той единственной цели без пути, которую необходимо достичь. Когда он не пишет, Кафка не просто одинок – «одинок как Франц Кафка», говорил он Яноуху, – но одинок тем бесплодным, холодным одиночеством, цепенящим своей холодностью, которое он называет отупением, и, похоже, представляющим для него страшнейшую угрозу. Даже Брод, столь заботившийся о том, чтобы сделать из Кафки человека без отклонений, признает, что иногда он бывал как бы отсутствующим, как бы омертвевшим. Здесь, опять же, сходство с Гёльдерлином, вплоть до того, что, жалуясь на себя, оба употребляют одни и те же слова, – Гёльдерлин: «Я весь оцепенел, я как камень», и Кафка: «Моя неспособность мыслить, наблюдать, констатировать, вспоминать, говорить, принимать участие в жизни других возрастает с каждым днем, я становлюсь камнем... Если я не найду спасения в работе, я погиб» (28 июля 1914 г.).

Спасение через литературу

«Если я не найду спасения в работе, я погиб...» Но почему именно работа могла его спасти? Похоже, что именно это ужасное состояние самораспадения, делающее его потерянным для других и для самого себя, Кафка с точностью определил как центр тяжести своей потребности писать. Как раз тогда, когда он чувствует себя почти окончательно разбитым, и рождается та глубина, что способна подменить разбитость возмож-

ностью самого высокого творчества. Чудесное превращение, надежда, всегда равная полному отчаянию – очевидно, что из этого опыта на него находит прилив такой уверенности, которую уже не так просто поставить под сомнение. Итак, работа становится, особенно в годы его юности, как бы способом психического спасения (пока еще не духовного), тем творческим усилием, «которое каждым словом связывает его с жизнью, и которое он навлекает на себя, чтобы оно спасало его от самого себя»; наиболее наивно и горячо он выражает это в следующих словах: «Сегодня мне очень хочется вытянуть из себя, через письмо, всю мою тревожность, и из той глубины, которой она принадлежит, перенести ее столь же глубоко на бумагу или записать так, чтобы я смог полностью вобрать в себя то, что написано» (8 декабря 1911 г.).¹ Это желание, сколь бы мрачным оно ни представлялось, никогда до конца ему не изменит, и в его дневниках в разные годы можно будет обнаружить замечания такого типа: «Уверенность, даруемая мне малейшим движением письма, чудесна и несомненна. Этот взгляд, которым я вчера во время прогулки мог разом все охватить!» (27 ноября 1913 г.). В такие моменты писать – это не призыв, не ожидание милости или темное пророческое действо, но что-то куда более простое, более насущное: надежда не потухнуть или, точнее, потухая, настолько забежать вперед, чтобы удержать себя в последний момент. Таким образом, эта обязанность превосходит по важности все другие и побуждает его записать 31 июля 1914 г. такие примечательные слова: «У меня нет времени. Наступила всеобщая мобилизация. К. и П. уже призвали. Теперь я получил плату одиночеством. Эта плата, однако, плохо удовлетворяет. Одиночество расплачивается лишь наказаниями. Все равно, меня мало трогает весь этот ужас, моя решимость лишь возросла... Я буду писать несмотря ни на что, чего бы это ни стоило: это моя битва за выживание».

¹ Кафка добавляет: «Это не прихоть художника».

Перемена взглядов

Однако потрясения войны, но в еще большей степени кризис, вызванный помолвкой, продвижение и становление письма и трудности, связанные с ним, да и в целом его несчастное положение, постепенно позволяют иначе осветить сущность Кафки как писателя. Об этом изменении он никогда не говорил, оно никогда не становилось решением, оставаясь лишь еле различимой перспективой, хотя определенные признаки его проступали: например, в 1914 году, когда он все еще страстно и отчаянно стремится к единственной цели – найти хоть несколько минут для письма, получить пятнадцатидневный отпуск, чтобы целиком посвятить его письму, чтобы все подчинить этой единственной высшей потребности – писать. Но в 1916 году, когда он просит очередной отпуск, то это уже для того, чтобы мобилизоваться. «Мой безусловный долг сейчас – стать солдатом» – этот план не получил претворения, но разве это важно: зарок, скреплявший его, показывает, насколько Кафка уже далек от “Буду писать, несмотря ни на что”, относившегося к 31 июля 1914 года. Позже, он серьезно думал о том, чтобы присоединиться к пионерам сионизма и отправиться в Палестину. Он говорил об этом Яноуху: «Я мечтал поехать в Палестину, чтобы работать на заводе или на земле». – «И вы бы все здесь бросили?» – «Все, чтобы найти жизнь полную смысла, в спокойствии и красоте». Но так как Кафка был уже болен, мечта осталась мечтой, и мы никогда не узнаем, смог бы он, как новый Рембо, отречься от своего единственного призвания из-за любви к пустыне, в которой нашел бы спокойствие оправданного существования, – не узнаем также, смог бы он обрести такое существование. О всех предпринятых им попытках по-другому направить свою жизнь он сам говорил, что это были лишь неудачные поползновения, лучи расходящиеся из центра той незавершенной окружности, какой была сама его жизнь. В 1922 году он перечислял все эти проекты, в которых видел лишь неудачи: пианино, скрипка, языки, германистика, антисионизм, сионизм, иврит, садоводство, столярное дело, литература, попытки же-

нитьбы и независимой жизни, добавляя: «Когда мне удавалось продвинуться вдоль по лучу чуть дальше, чем обычно, как с изучением юриспруденции или с помолвкой, все это оказывалось не стоящим того чуть-чуть, которым было мое усилие продвинуться чуть дальше» (13 января 1922 г.).

Было бы глупо сводить случайные записи к этим категорическим утверждениям, и хотя сам он здесь забывает об этом, нам-то не забыть, что он никогда не прекращал писать, что он будет писать до самого конца. Но тем не менее между юношей, говорившим тому, кого он считал своим будущим тестем: «Литература – это все, что я есть, и я не могу и не хочу быть ничем иным», – и зрелым человеком, десять лет спустя ставившим литературу на один уровень со своими скудными опытами садоводства, внутренняя разница остается огромной, и даже если внешне сила письма остается прежней, она кажется нам под конец более неукоснительной и более оправданной, ибо именно ей мы обязаны *Замок*.

Откуда берется это различие? Ответить на вопрос означало бы начать распоряжаться внутренним миром бесконечно скрытного человека, непонятного даже своим друзьям и, более того, мало доступного самому себе. Никто не может считать себя способным свести к нескольким точным утверждениям то, что сам Кафка был не в силах довести до прозрачности уловимого слова. Для этого потребовалась бы попросту невозможная близость замыслов. Во всяком случае, хотя бы внешне, не будет ошибкой сказать, что помимо веры в силы искусства, бывшей в нем зачастую незаурядной, его уверенность в собственных силах, всегда подвергавшаяся испытанию, тоже освещала для него и само это испытание, и потребность в нем; освещала также и то, что он требовал от искусства: а именно, уже не просто наделить реальностью и целостностью его личность, то есть спасти его от безумия, но и спасти от гибели, – и когда Кафка почувствовал, что изгнание из этого мира действительности, похоже, превращает его в обитателя другого мира, где ему необходимо бороться не только за самого себя, но и за сам этот мир, тогда-то

письмо больше не стало казаться ему то разочаровывающим, то чудесным способом борьбы, что можно потерять, ничего не теряя.

Сравним две записи – первая относится к январю 1912 г.: «Должен признать в себе глубокую сосредоточенность на занятиях литературой. Когда мой организм пришел к убеждению, что писать было самой плодотворной направленностью моего существа, он весь вдруг сосредоточился на ней, а все другие способности, связанные с удовольствиями любви, еды и питья, философских размышлений и, прежде всего, музыки были забыты. Я обделил себя по всем этим направлениям. Так было необходимо, потому что мои силы, даже собранные воедино, были столь малы, что их лишь наполовину хватало для письма... Остается лишь разделаться с работой в конторе и, считая, что мое развитие завершено, и что мне самому, похоже, жертвовать больше нечем, начать жить настоящей жизнью, в ходе которой мое лицо сможет, наконец, стариться естественным образом, по мере продвижения моей работы». Его легкая ирония здесь нас не обманет, хотя эти легкость и беспечность довольно ощутимы, столь контрастно освещая напряженность другой записи, кажется, похожей по смыслу (она датирована 6 августа 1914 года): «С точки зрения литературы мое назначение очень просто. Желание изобразить мою, исполненную фантазией, внутреннюю жизнь превратило все остальное в несущественное, которое потому страшно зачехло и продолжает чахнуть. Ничто другое никогда не сможет удовлетворить меня. Но в настоящий момент на мою способность изображать совершенно нельзя рассчитывать – может быть, она исчезла навсегда; может, когда-нибудь она вернется ко мне; обстоятельства моей жизни для нее, конечно, неблагоприятны. Так я и раскачиваюсь из стороны в сторону, все время взмываю к вершине горы, но не могу там задержаться даже на мгновение. Другие тоже раскачиваются, но на более низких высотах, да и сил у них больше; и когда им грозит падение, их удерживает кто-то из близких, для того и следующих за ними. Но я раскачиваюсь в вышине; это, к

сожалению, не смерть, а вечные муки Умирания».

Здесь пересекаются три пути. *Уверенности*: «Ничто другое (кроме литературы) не сможет меня удовлетворить». *Сомнения в себе*, связанного с неумолимо сомнительной сущностью его дарований, на которые совершенно нельзя рассчитывать. *Чувства*, что эта неуверенность – факт того, что на способность писать никогда нельзя положиться – относится к чему-то предельному в произведении, к тому его главному губительному требованию, которое, «к сожалению, не смерть» или смерть, но удерживаемая на расстоянии, «вечные муки Умирания».

Можно сказать, что эти три пути, в силу их изменчивости, и составляют испытание, истощающее в Кафке его верность «единственному призванию», которое, совпадая с его религиозными интересами, заставляет его прочитывать в этой единственной потребности нечто другое, иную потребность, склонную подчинять себе или, по крайней мере, преобразовывать первую. Чем больше Кафка пишет, тем меньше он уверен в письме. Иногда он пытается подбодрить себя, думая, что «однажды приобретенная способность писать уже не может измениться или заглухнуть – просто она очень редко порождает нечто превосходящее норму». Слабое утешение: чем больше он пишет, тем ближе продвигается к тому предельному моменту, к которому произведение тянется как к своему истоку, но тот, кто его прочувствовал, не может рассматривать его иначе, как пустую глубину неопределенности. «Я больше не могу писать. Я достиг окончательного предела, и в этом состоянии, возможно, мне придется просуществовать годы, прежде чем я смогу начать новую вещь, которая вновь окажется неоконченной. Эта участь преследует меня» (30 ноября 1914 г.)

Похоже, в 1915-1916 годах, сколь бы напрасным ни было желание датировать неуловимое во времени движение, в Кафке происходит перемена взглядов. Он возобновляет связь со своей прежней невестой. Их отношения, приведшие в 1917 году к новой помолвке и прервавшиеся сразу после нее в связи с болезнью, начав-

шейся в это время, обрекают его на страдания, которые он не в силах превозмочь. Он все больше убеждается в том, что не умест жить один и не может жить с другими. Все, что есть преступного в его положении, в его существовании, поверженном в то, что он называет бюрократическими грехами, — скарелдностью, нерешительностью, расчетливостью, — охватывает его и не отпускает. От этой бюрократии нужно избавиться во что бы то ни стало, но для этого он уже не может рассчитывать на литературу, ибо она сама ускользает, заключает в себе самой долю обмана и безответственности; она сама нуждается в одиночестве, но из-за него же и становится невозможной. Отсюда — решение: «Стать солдатом». В то же время в дневнике появляются отсылки к Ветхому завету, слышатся крики потерянного человека: «Прими меня в свои объятия, это — пучина, приюти меня в пучине; не хочешь сейчас — так позже». «Прими меня, прими, я всего лишь комок безумия и боли». «Сжался надо мной, я грешен каждым изгибом моего существа... Не бросай меня среди пропащих».

Когда-то некоторые из этих текстов переводились на французский язык с добавлением слова "Бог". Но оно здесь отсутствует. Слово "Бог" почти не появляется в дневнике и никогда в прямом смысле. Откуда не следует, что призывы эти, с их неопределенностью, не имеют религиозной направленности, но им необходимо сохранить силу этой неопределенности и не лишать Кафку присущей ему сдержанности, которую он проявлял в отношении всего, что было для него наиболее важным. Эти слова отчаяния относятся к июлю 1916 года и совпадают по времени с его поездкой в Мариенбад с Ф. Б. Поездка, поначалу неудавшаяся, но в конце концов интимно сблизившая их. Через год он вновь обвенчан, а еще через месяц каплет кровью; в сентябре он уезжает из Праги, но заболевание его тогда еще умеренно и до 1922 года (кажется) не станет угрожающим. В 1917 году он еще пишет *Афоризмы* — единственный текст, в котором твердость духа (в общей форме, не касающейся его лично) не подвергается, казалось, испытанию негативной трансцендентностью.

Для последующих лет дневник почти полностью отсутствует. Ни слова за 1918 год. Несколько строк в 1919, когда в продолжение шести месяцев он состоит в помолвке с одной девушкой, о которой мало что известно. В 1920 он знакомится с Миленой Есенской, молодой чешкой, чувствительной, умной, способной на большую открытость духа и страсть, — с которой в течение двух лет он оказывается связанным неистовым чувством, сначала исполненным надежды и счастья, позже обреченным на отчаяние. Дневник вновь становится важным в 1921 и, в особенности, в 1922 году, когда переживания этой дружбы, при обостряющейся болезни, приводят его в состояние такого напряжения, что дух его, кажется, колеблется между безумием и согласием на спасение. Здесь необходимо привести две длинные цитаты. Первый текст датирован 28 января 1922 года:

«Немного оглушен, устал от катания на санках. Есть еще приспособления, очень редко используемые, но я с таким трудом обращаюсь с ними, так как мне незнакома радость пользования ими — не научился ей в детстве. Я не научился ей не только "по вине отца", но и потому что хотел уничтожить "покой", нарушить равновесие, а потом уже не мог позволить себе возродиться с одной стороны таким, каким пытался похоронить себя с другой. Это правда, я вновь обращаюсь здесь к "вине", ибо почему я хотел оставить мир? Потому что "он" не позволял мне жить в мире, в его мире. Естественно, теперь я уже не могу судить об этом с той же ясностью, ибо теперь я уже состою жителем этого другого мира, чье отношение к обычному миру подобно отношению пустыни к плодородной земле (сорок лет я блуждал вдали от Ханаана), и назад я оглядываюсь, как чужеземец; правда, и в этом другом мире я лишь самый маленький и самый беспокойный (это свойство я принес с собой, оно — отцовское наследство), и если мне удастся жить там, то лишь благодаря особому тамошнему порядку, при котором даже для самых ничтожных возможны ошеломляющие взлеты, но также, естественно, и падения, погребаящие меня на миллионы лет на дне пучины. Разве не должен я быть благодарным, несмотря ни

на что? Разве мне не пришлось искать дорогу сюда? А ведь могло случиться, что "изгнание" оттуда, совпавшее с исключением отсюда, раздавило бы меня о границы. Разве не властью отца изгнание стало настолько неотвратимым, чтобы ничто не могло ему противостоять (ему – не мне)? Оно, и вправду, подобно возвращению в пустыню, с постепенным приближением к ней и детскими упованиями (в особенности в отношении женщин): "А смогу ли я еще пожить в Ханаане?"; но тем временем я уже давно нахожусь в пустыне, и все это лишь иллюзии отчаяния, особенно тогда, когда и там я бываю самым несчастным из всех, а Ханаан должен казаться единственной Землей Обетованной, ибо третьей земли людям не дано».

Второй текст датирован следующим днем:

«Приступ на дороге, вечером, в снегу. Все представления смешиваются примерно так: в этом мире мое положение ужасно, – как здесь, в Шпидлермюле; я один, к тому же на заброшенной дороге, на которой все время оступаешь, в темноте, в снегу. Кроме того, эта дорога лишена смысла, земной цели (она ведет к мосту? почему туда? к тому же, я дотуда даже не дошел); кроме того, в местечке и сам я всеми покинут (я не могу рассчитывать на личную поддержку врача, моих достоинств не хватило, чтобы ее заслужить, у меня с ним, по сути, гонимые отношения), не способен ни с кем знакомиться, не способен вынести знакомства, в глубине души полон бесконечного удивления перед веселым обществом (в гостинице, правда, не очень весело; я, конечно, не стану утверждать, что это из-за меня, из-за моего свойства быть "человеком со слишком большой тенью," но моя тень и в самом деле слишком велика, и я каждый раз с удивлением обнаруживаю настойчивость, упорство иных людей в их желании жить, "несмотря ни на что", в этой тени, именно в ней; но здесь добавляется еще кое-что, о чем предстоит сказать) или перед родителями с детьми, – кроме того, я покинут не только здесь, но и вообще, даже в Праге, на моей "родине", и покинут не людьми – это не было бы самым ужасным, пока живу, я мог бы бегать за ними по пятам, – но самим собой в

отношении людей, моими силами в отношении людей; я знаю это благодаря тем, кто любит, но сам я не могу любить, я слишком далек, я изгнан; и, несомненно, лишь потому, что я все-таки человек и корням моим нужно питание, у меня остаются где-то там, "внизу" (или вверху), мои ходатаи, жалкие и бездарные комедианты, которые лишь потому могут меня удовлетворять (по правде, они меня совсем не удовлетворяют, и поэтому-то я столь покинут), что моя главная пища исходит из других корней, из другого воздуха, и эти корни тоже жалки, но все же более жизнеспособны. – Так смешиваются представления. Если бы все было таким, каким кажется на этой дороге в снегу – это было бы ужасно, я бы погиб, это надо понимать не как угрозу, а как мгновенное исполнение приговора. Но я не здесь. Однако сила притяжения мира людей чудовищна, и в один миг она может заставить все забыть. Но не менее велика и сила притяжения моего мира; те, кто меня любит, делают это потому, что я "покинут" (надеюсь, не как вакуум Вайса), но также, может быть, из-за ощущения, что в счастливые времена, в этом моем мире, я могу обладать той свободой движения, которой мне полностью недостает здесь».

Позитивный опыт

Комментировать эти страницы представляется излишним. Необходимо, однако, обратить внимание на то, как в этот момент обделенность миром оборачивается позитивным опытом³, опытом другого мира, в котором он уже обитает, где он, конечно же, оказывается лишь самым маленьким и самым испуганным, но где ему также знакомы ошеломляющие восхождения, где ему подвластна свобода, чью ценность люди осознают, и чье влияние ощущают на себе. Однако, чтобы не искажать смысл этих образов, необходимо интерпрети-

³ Некоторые письма к Милене также имеют дело с тем, что менее всего понятно в этом ужасном изменении (см. ниже работы: "Кафка и Брод", "Неудача Милены", "Самое последнее слово").

ровать их не с точки зрения общепринятой христианской перспективы (в соответствии с которой существует здешний мир, а также потусторонний мир, и только он наделен значимостью, реальностью и славой), но всегда в перспективе "Авраама", ибо для Кафки так или иначе быть разлученным с миром значит быть разлученным с Ханааном, блуждать в пустыне, и такая ситуация делает его борьбу патетической, а его упования безнадежными, как если бы, выброшенный вне мира в ошибочность нескончаемого блуждания, он должен был не прекращая бороться, чтобы сделать из этой *внешности (dehors)* другой мир, а из ошибки – принцип, основание новой свободы. Борьба эта – без исхода и уверенности, в ходе которой он воюет за собственную гибель, за правду изгнания и за возвращение в гущу распада. Эту борьбу сравнивают с подлинно иудейскими рассуждениями, возникшими, когда, в особенности после выселения из Испании, религиозные души пытались преодолеть изгнание, положив ему конец⁴.

⁴ В связи с этим необходимо сослаться на книгу Г. Шолема *Великие течения иудейской мистики*: «Ужасы изгнания повлияли на завоевавшую тогда огромную популярность каббалистическую доктрину метемпсихоза, настаивавшую на различных этапах изгнания души. Наиболее страшная участь, какая могла постигнуть душу, – гораздо более ужасная, чем адские муки – это стать "отвергнутым" (или "обнаженным"): это состояние исключало не только возродение, но даже возможность быть принятым в аду... Необратимое лишение крова было мрачным символом полной нечестивости, крайней моральной и духовной деградации. Единение с богом и абсолютное изгнание стали теми полюсами, между которыми была разработана целая система, позволявшая евреям жить при господстве режима, пытавшегося разрушить силы Диаспоры». И еще: «Возникало страстное стремление превозмочь Изгнание – усугубляя его муки, максимально наслаждаясь его горечью (вплоть до самой ночи Шехины)» (стр. 267). Можно вообразить, что тема *Превращения* (как и навязчивая фантазия на тему животного) – это воспоминание и отсылка к каббалистической традиции метемпсихоза, хотя "Самса" вовсе не обязательно является сходным с "самсара" (имена Кафка и Самса похожи, но Кафка отвергает это сравнение). Иногда Кафка утверждает, что он еще не родился. «Нерешительность

Кафка с очевидностью отсылает ко «всей этой литературе» (своей), как к «новой Каббале», к «новой секретной доктрине», которая «могла бы получить развитие», «если бы между делом не возник сионизм» (16 января 1922 г.). Отсюда нам становится понятно, почему он одновременно и сионист, и антисионист. Сионизм – это излечение от изгнания, утверждающее, что земное существование возможно, что для еврейского народа не только Книга, Библия, является местом обитания, но и земля, и что он не рассеется во времени. Кафка от всей души желает такого примирения, даже если сам он будет исключен из него, ибо величием его справедливого сознания всегда было желать для других больше, чем для себя самого, и не делать из своих собственных невзгод меру всеобщего несчастья. «Все это прекрасно, но не для меня и напрасно». Этой истине он не принадлежит, и поэтому ему необходимо перед самим собой быть антисионистом – под страхом оказаться приговоренным к немедленной гибели и к отчаянию абсолютного безбожия. Он уже принадлежит другому берегу, и его блуждание состоит не в том, чтобы приближаться к Ханаану, но в том, чтобы приближаться к пустыне, к действительности пустыни, и продолжать идти все дальше в ее направлении, даже когда, лишенный милости в этом, другом, мире и прельщаемый радостями реального мира («в особенности в том, что касается женщин»: это ясный намек на Милену), он пытается убедить себя, что, может быть, все-таки он еще в Ханаане. Если бы он не был настолько антисионистом в отношении себя самого (это говорится в чисто фигуральном смысле), если бы существовал только этот мир,

перед рождением: если переселение душ существует, то я еще не достиг и самой низшей ступени: моя жизнь – это медленное перед рождением». (24 января 1922 г.) Напомним, что в *Hochzeitvorbereitungen auf dem Lande* Рабан, герой этого юношеского рассказа, выразит, играя, желание стать насекомым (Käfer), способным нежиться в постели и уклоняться от неприятных общественных обязанностей. "Каркас" одиночества, представляется тем самым образом, что найдет воплощение в поразительной теме *Превращения*.

тогда «положение было бы ужасным», он бы немедленно погиб. Но он «не здесь», и при том, что сила притяжения человеческого мира остается достаточно большой, чтобы притягивать его к границе и там удерживать как бы раздавленного об нее, не менее велика и сила притяжения его собственного мира – того, где он свободен той свободой, о которой он говорит с содроганием, с оттенком пророческого величия, столь непохожего на его обычную скромность.

Нет сомнений в том, что этот другой мир как-то связан с сочинительством, и доказательство здесь в том, что Кафка, говоря о «новой Каббале», говорит о ней, как о «всей этой литературе». Но также становится ощутимым, что взыскательность и истина этого другого мира впрямь превосходят в его глазах взыскательность творчества, не исчерпываются последним и лишь не полностью претворяются в нем. Когда писать становится «формой молитвы», очевидно, что есть и другие формы ее, но даже если их и нет в этом несчастном мире, письмо, в такой перспективе – уже не продвижение в сторону произведения, а ожидание того единственного момента милости, которого Кафка, по собственному признанию, и ждет: момента, когда уже не надо будет писать. Яноуху, спросившему его: «Так поэзия близка к религии?», он ответил: «Этого я бы не сказал, но к молитве – наверняка» – и, противопоставляя литературу и поэзию, добавил: «Литература старается выставить вещи в приятном свете; поэзия обязана возвышать их до уровня истины, чистоты и непрерывности». Это важный ответ, так как он согласуется с записью дневника, в которой Кафка спрашивает себя, какую еще радость может доставить ему письмо: «Я еще могу получать минутное удовлетворение от вещей типа *Сельского врача*, если предположить, что я еще в состоянии создавать нечто подобное (очень мало вероятно). Но счастлив я смогу быть только в том случае, если мне удалось бы вознести мир до чистого, истинного, неизменного» (25 сентября 1917 г.). «Идеалистическая», или «духовная», потребность становится здесь необратимой. Писать – да, писать и писать, но единственно с тем, чтобы

«возвысить до бесконечной жизни то, что само по себе хрупко и единично; до области закона – то, что зависит от воли случая», – как говорит он, опять же, Яноуху. Но тут же возникает вопрос: возможно ли это? уверен ли он, что письмо не зло? а утешение от письма – не иллюзия, не опасная иллюзия, от которой надо отказаться? «Это конечно же неоспоримое благо – быть в состоянии спокойно писать *задышаться* – так ужасно, что трудно даже вообразить. Это, и правда, трудно вообразить, что ничего бы еще не было написано» (20 декабря 1921 г.). Но не наделена ли даже самая ничтожная реальность мира той прочностью, которой недостает даже самому сильному произведению: «Действию письма недостает независимости: оно зависит от служанки, разжигающей огонь, от кошки, греющейся у плиты, даже от этого бедного старика, пытающегося согреться. Все они относятся к независимым действиям, следующим каждое своему закону; только письмо совершенно беспомощно, не существует само по себе, оно – забава и отчаянье» (6 декабря 1921 г.). Гримаса, гримаса лица, уклоняющегося от света; «защита небытия, ручательство небытия, дыхание веселости, позаимствованной у небытия»: таково искусство.

Однако, хотя доверчивость юных лет уступает место куда большей строгости, в самые трудные моменты, когда кажется что весь он под угрозой, когда он подвергается почти ощутимым нападкам со стороны неизвестного («Как это подстерегает, например, по дороге к доктору; там – постоянно»), даже тогда он продолжает видеть в своей работе не угрозу, но нечто, способное ему помочь, открыть возможность спасения: «Письмо дает необычайное, таинственное, возможно, опасное, возможно спасительное утешение: оно позволяет выпрыгнуть из рядов убийц, оно – наблюдение, ставшее действием (*Tat-Beobachtung*). Наблюдение-действие становится возможным по мере того, как возникает высшего типа наблюдение – высшего типа, а не более пронизательное; и чем оно выше, чем недоступнее «рядам» [убийц], тем свободней, тем неуклонней оно следует внутренним законам своего движения, тем вы-

ше и радостней его путь, не зависящий от чьих-либо ожиданий» (27 января 1922 г.). Здесь литература утверждает себя как воля преодоления, как сила, противостоящая нападкам мира — того мира, в котором «всякая вещь чувствует себя взятой за горло»: она — освободительный переход от «Я» к «Оно», от самонаблюдения, бывшего мучением Кафки, к наблюдению более высокому, приподнимающемуся над смертной действительностью в направлении другого мира, мира свободы.

Почему искусство оправдано или не оправдано

Откуда такое доверие? Можно задать себе этот вопрос. И можно ответить, вспомнив, что Кафка принадлежит к такой традиции, в которой все самое высокое воплощено книгой, то есть письмом в высшем смысле⁵, — традиции, внутри которой экстатические опыты основывались на сопоставлении и перестановке букв и считающей, что мир букв, алфавита, есть подлинный мир блаженства⁶. Писать — это заклинять духов, возможно — освобождать их во вред себе, но сама опасность эта принадлежит сущности высвобождающей силы⁷.

⁵ См. примечание переводчика к гл. «Повествовательный голос». — *Прим. пер.*

⁶ Кафка говорил Яноуху, что «задача поэта является пророческой задачей: верное слово указывает путь, неверное слово сворачивает с пути; не зря Библия называется Писанием».

⁷ Отсюда и то беспощадное неприятие (затрагивающее и его самого), которое Кафка питает в отношении еврейских писателей, пользующихся немецким языком.

⁸ «Но что же следует из самого этого факта: быть поэтом? Акт письма — это дар, мистический, молчаливый дар. В ночи ответ всегда открывается моим глазам с ослепительной ясностью: это вознаграждение от диaboлических сил, которым услужили. Покинутость во власти темных духов, высвобождение сил, обычно удерживаемых в стороне, нечистые обаяния и все прочее, что происходит в этих глубинах, — что знаем мы об этом, здесь наверху, когда пишем истории на свету, при свете солнца?.. Сохраняет ли поверхность хоть какие-нибудь следы? Может быть, есть возможность писать по-другому? Почему я могу это делать только так, ночами, когда тревога удерживает меня мучениями на границе сна».

Однако Кафка не относился к «суеверным» душам, в нем была некая холодная трезвость, заставлявшая его говорить Броду, когда они выходили с хасидских празднеств: «Право, все это как в каком-нибудь негритянском племени — грубые суеверия». Так что не стоит полагаться на объяснения, возможно и справедливые, но не позволяющие даже нам понять, почему, столь чувствительный к ошибке, лежащей в основе каждого его поступка, Кафка с такой настойчивостью предавался такому несомненному заблуждению, как сочинительство. Опять же, здесь недостаточно напомнить, что еще в юности своей он находился под необычайным влиянием таких мастеров, как Гёте и Флобер, которых он часто готов был поставить выше всех, потому что сами они ставили свое искусство превыше всего. Этим взглядам в глубине души Кафка никогда не изменил, но его собственная страсть к искусству была с самого начала столь сильна и так долго казалась ему спасительной оттого, что изначально и по «вине отца» он оказался выброшен из мира и приговорен к одиночеству, в котором поэтому он не должен обвинять литературу, а, скорее, благодарить ее за то, что она осветила и оплодотворила это одиночество, открыла через него другой мир.

Можно сказать, что разногласие с отцом отбросило в тень негативную сторону его литературного опыта. Даже когда он видит, что работа заставляет его чахнуть, даже, что еще хуже, замечая противоречие между работой и женитьбой, он не приходит в связи с этим к выводу, что в этой работе заключена смертельная сила, приговор, произносящий «изгнание», и заранее обрекающий его на пустыню. Он не приходит к такому выводу, потому что с самого начала мир для него был потерян и истинное существование отнято или так никогда и не разрешено, и когда он вновь упоминает об изгнании, о

живает меня мучениями на границе сна».

⁹ Но в дальнейшем Кафка выказывает себя более внимательным к такого рода формам поклонения. — Дора Димант принадлежала «к уважаемой хасидской семье». Возможно также, на него оказал влияние Мартин Бубер.

невозможности избежать его, то говорит: «Мне кажется, что меня здесь нет и не было, что уже маленьким ребенком меня вытолкнули отсюда и потом цепями приковали там» (24 января 1922 г.). Искусство не было источником этого зла, и никак ему не способствовало, но, наоборот, освещало его, было «осознанием зла», его новым ракурсом.

Искусство — это прежде всего сознание зла, а не его компенсация. Непреклонность Кафки, его верность требованиям творчества, его верность требованиям зла избавили его от райских видений, в которых находят себе утешение столько слабых писателей, разочарованных жизнью. Предмет искусства — не фантазии или «конструкции». Но истину оно тоже не описывает: истина не может быть ни описана, ни узнана; она и сама себя познать не может, точнее, спасение земное не может быть изображено или подвергнуто вопрошанию, но должно лишь свершиться. В этом смысле для искусства нет оснований: строгий монизм исключает любых идолов. Но в том же самом смысле, искусство, в целом не оправданное, оправдано лично для Кафки, ибо оно относится, как и сам Кафка, к тому, что вне мира и выражает глубину этого «вне» с его недостатком близости и покоя, глубину того, что возникает, когда даже с самим собой, даже с собственной смертью уже нет отношений возможности. Искусство — это сознание «такого зла». Оно описывает положение того, кто сам для себя потерял, кто больше не может говорить «Я», в том же порыве потеряв и мир, и действительность мира, — кто принадлежит изгнанию, тому времени тоски, когда, как говорит Гёльдерлин, богов уже и еще нет. Это не значит, что искусство утверждает иной мир, хотя, возможно, и верно, что оно происходит не из другого мира, а из совсем другого мира (как видно, именно в связи с этим — хотя и в записях, раскрывающих его религиозный опыт, а не в произведениях — Кафка совершает, или готов совершить, тот скачок, который искусство не может позволить).⁹

⁹ Кафка почти готов отказаться от того, что соблазняет, от со-

Кафка патетически непоследователен. То, кажется, он все делает для того, чтобы обеспечить себе пребывание в мире людей, чья «сила притяжения — чудовищна». Он хочет совершить помолвку, занимается садоводством, пробует себя в ручном труде, думает о Палестине, находит себе квартиру в Праге, чтобы отвоювать не только одиночество, но и независимость зрелого и живого человека. С этой точки зрения, решающими остаются разногласия с отцом, что подтверждается все новыми записями дневника, которые показывают, что Кафка ничего не прячет от себя из того, что мог бы раскрыть ему психоанализ. Его зависимость от семьи не только сделала его слабым, не способным на проявления мужества (он сам это утверждает), но, кроме того, нагоняя на него ужас, эта зависимость делает для него невыносимыми все формы зависимости — и прежде всего, женитьбу, до отвращения напоминающую ему о браке его родителей¹⁰, о семейной жизни, от которой он хотел бы освободиться, но куда он также хотел бы и

блазнительной легкостью в слишком определенном различении между этими двумя мирами: «В остальном разделение (этих двух миров) кажется мне слишком определенным, опасным в этой определенности, грустным и слишком властным». (30 января 1922 г.)

¹⁰ Необходимо, по крайней мере, процитировать этот отрывок из письма к его невесте, в котором он с наибольшей ясностью описывает свои отношения с семьей: «Но я плоть своих родителей, я кровно связан с ними, как и с моими сестрами; в повседневной жизни, так как я следую своим собственным целям, я этого не ощущаю, но по сути это представляет для меня гораздо большую ценность, чем я думаю. Однако тотчас я начинаю это ненавидеть, от вида супружеской постели, от использованных простыней, от аккуратно развешенных ночных рубашек меня тошнит, меня просто выворачивает: это как если бы я еще не родился окончательно, если бы я все еще появлялся на свет где-то вне пределов этой мрачной жизни и мрачной комнаты, как если бы мне все еще нужно было искать в ней подтверждения себе, как если бы, в некоторой мере, я был все еще неразрывно связан с этими отвратительными вещами, — все это до сих пор спугивает мне ноги, желающие бежать, но продолжающие увязать в бесформенной первородной грязи». (18 октября 1916 г.)

погрузиться, ибо в этом – подчинение закону, в этом – правда, правда отца, влекущая его в той же мере, что и отталкивающая; так что «на деле, я встаю во весь рост перед лицом моей семьи, и в ее кругу я постоянно храню нож наготове, чтобы наносить ей раны, но также, чтобы ее защищать». «Это – с одной стороны».

Но с другой стороны, он все больше понимает, и болезнь, конечно же, помогает ему понять, что он принадлежит другому берегу, что ему, изгнанному, нельзя шутить с этим изгнанием, а также нельзя оставаться пассивно повернутым – и как бы раздавленным о ее границы – в сторону той реальности, исключенным из которой он себя чувствует и которой никогда не принадлежал, – так как еще не родился. В этой новой перспективе трудно увидеть что-либо, кроме абсолютного отчаяния, нигилизма, который многие ему с такой легкостью приписывают. Да, отчаянье – его стихия, это нельзя отрицать; оно – его пространство и его «время». Но его отчаянье никогда не бывает безнадежным; а надежда – это часто лишь приступ отчаяния: не то, что дает надежду, но то, что не позволяет пресытиться отчаянием, то, в конце концов чего «приговоренный к концу приговорен также до конца защищаться», и ему обещано, что, возможно, в результате приговор заменят на помилование. В этой новой перспективе – отчаяния – главное – не повернуться к Ханаану. Блуждание имеет своей целью пустыню, и ее приближение становится отныне новой Землей Обетованной. «Так ты туда меня ведешь?» Да, туда. Но куда это – «туда»? Он никогда там не был; пустыня еще сомнительнее мира, она всегда остается лишь приближением пустыни, и в этой земле блужданий никогда не бываешь «здесь», но всегда «далеко отсюда». И все же в этой области, где отсутствуют условия для подлинного обитания, где нужно жить в недоступной пониманию разлученности, в изгнании, из которого тоже оказываешься изгнанным, как и из себя самого, в этой области – области заблуждения, так как там только и делаешь, что без конца заблуждаешься, – сохраняется некая напряженность в самой возможности блуждать, погружаться в ошибку, приближаться к

собственному концу, преобразовывая этот путь без цели в несомненность цели без пути.

Продвижение за пределы истинного: землемер

Мы знаем, что наиболее впечатляющий образ такого продвижения являет нам история землемера. С самого начала этот персонаж, с его непоколебимым упорством, предстает перед нами навсегда отказавшимся от своего мира, от родной страны, от жизни, где возможны жена и дети. Таким образом, он с самого начала не на пути спасения, а в изгнании, то есть там, где он не просто «не у себя», но «вне» себя, в самой внешности, в области, совершенно лишенной всего личного, где существа предстают отсутствующими, где все, что кажется уловимым, ускользает. Трагическая сложность его предприятия такова, что стоит лишь остановиться в этом мире абсолютного изгнания и разлученности, как все оказывается ложным и поддельным, стоит лишь положиться на что-нибудь, как всего начинает не хватать, но, однако, фон этого отсутствия все время вновь возобновляется как несомненное, абсолютное присутствие, и слово «абсолютное» здесь подходит идеально, означая «разлученное», как если бы разлученность, прочувствованная со всей полнотой, могла бы перейти в абсолютную разлученность, абсолютный абсолют.

Необходимо уточнить: Кафка, всегда справедливый и совсем не принимающий дилемму «все или ничего», но все же рассматривающий ее с большей принципиальностью, чем какую бы то ни было другую, дает понять, что в этом продвижении за пределы истинного существуют определенные правила – возможно противоречивые и никуда не годные, но допускающие некоторую возможность. Первое заложено в самой ошибке: необходимо заблуждаться, а не быть невеждой, подобно Йозефу К. из *Процесса*, думающему, что все будет продолжаться вечно, и что он все еще внутри мира, тогда как с самой первой фразы он был из него выброшен. Грех Йозефа, как несомненно и тот, в котором Кафка упрекал самого себя во время написания этой книги, состоит в том, чтобы хотеть выиграть процесс в самом мире,

которому он считает себя принадлежащим, но где его остывшее и пустое сердце, его существование холостяка и бюрократа, его безразличие к семье — все эти черты, найденные Кафкой в самом себе — не позволяют ему обосноваться. Конечно, его беззаботность мало-помалу улетучивается, но это уже результат самого процесса, также, как красота, озаряющая осужденных и делающая их привлекательными для женщин, — это отражение их собственного распада, смерти, направленной на них, как самый подлинный свет.

Процесс — изгнание — это, несомненно, великое бедствие, но, возможно, и необъяснимая несправедливость или неумолимое наказание, а кроме того, это верно лишь в некоторой степени, но такова отговорка героя, — ловушка, в которую он позволяет себе попасться, — процесс это такая данность, которую недостаточно опровергнуть, упоминая в пустых разговорах какую-то более высокую справедливость, но в которой необходимо участвовать, в соответствии с правилом, принятым Кафкой и для себя: «ограничиться тем, чем все еще обладаешь». Процесс имеет, по крайней мере, то преимущество, что позволяет К. узнать, как в действительности обстоят дела, рассеять иллюзию, обманные утешения, которые, в силу того, что у него была хорошая работа и несколько незначительных удовольствий, позволяли ему верить, что он существует, существует как человек мира. Но Процесс — все же не истина, наоборот, это нарастание (processus) ошибки, как и всё, что связано с внешностью, с теми «внешними» сумерками, в которые нас выбрасывает сила изгнания, нарастание, в ходе которого если и остается надежда, то она отдана тому, кто продвигается вперед, а не сопротивляется движению бесплодным сопротивлением, совпадающим по направлению с ошибкой.

Верховный грех

Землемер практически лишен недостатков Йозефа К. Он и не стремится вернуться на родину: жизнь в Ханаане для него потеряна; истина здешнего мира забыта; он едва вспоминает о ней в краткие патетические момен-

ты. К тому же он не совершает оплошностей, а все время пребывает в движении, никогда не останавливаясь, никогда не разочаровываясь, переходя от неудачи к неудаче в неутомимом движении, пробуждающем холодящее смятение беспросветности. Да, с нестигаемым упорством он идет вперед, всегда в направлении чрезмерной ошибки, презирая деревню, в которой еще есть доля реального, и стремясь к Замку, возможно лишенному и этой малости, отдаляясь от Фриды, несущей в себе некоторые проблески жизни, чтобы сблизиться с Ольгой, сестрой Амелии, вдвойне изгнанницей, отвергнутой, более того — сознательно принявшей страшное решение, избравшей быть таковой. Так что все можно было повернуть к лучшему. Но этого не происходит, ибо землемер беспрестанно впадает в грех, называемый Кафкой самым страшным, — в грех нетерпения¹¹. Нетерпение, погрязшее в ошибке, и есть верховный грех, поскольку оно не учитывает истинность самой ошибки, требующей, как закон, никогда не верить, что цель близка или что к ней приближаешься: никогда нельзя разрешать неразрешимое; никогда нельзя принимать за близкую, непосредственно данную, глубину неисчерпаемого отсутствия.

Но это, конечно, неизбежно, в чем и состоит разочарование подобного поиска. Тот, кто избавлен от нетерпения, оказывается невеждой. Тот, кто впадает в смятение, теряет беззаботность, помогающую убить время. Едва появившись, ничего еще не поняв в этом испытании устраненностью, которому он подвергается, К. тотчас устремляется вперед, чтобы прийти к цели. Он пренебрегает посредниками, и хотя тяга к абсолюту — это несомненное достоинство, но на ее фоне еще очевидней становится его заблуждение, заключающееся в том,

¹¹ «Существует два верховных греха, от которых происходят все остальные: нетерпение и невежество. Из-за их нетерпения они были изгнаны из рая. Из-за невежества они туда не могут вернуться. Может быть, существует лишь один верховный грех, нетерпение. Из-за нетерпения они туда не возвращаются». (Афоризмы)

чтобы принимать за цель то, что заключает в себе лишь посредника, ничего собой не представляющего.

Мы, конечно же, ошибаемся, как ошибается и землемер, когда нам кажется, что в бюрократической фантазмагории мы опознали верный символ высшего мира. Этот образ соразмерен только лишь нетерпению, чувственной форме блуждания, через которую перед нетерпеливым взглядом постоянно происходит подмена абсолюта неумолимой силой дурной бесконечности. К все время хочет коснуться цели до того, как она достигнута. Такая потребность в преждевременной развязке – принцип, лежащий в основе представления, она порождает образ, или, если угодно, фетиш; связанное с ним проклятие – это то же проклятие, что связано с идолопоклонством. Человек желает немедленного воссоединения и желает его внутри разлученности; он представляет его себе, и это представление, образ единства, тотчас восстанавливает элемент разложения, в котором он теряется все больше и больше, ибо образа как такового никогда нельзя достичь, и кроме того, он скрывает от человека и то единство, образом которого является, разлучает с ним и, становясь недоступным, делает недоступным и его.

Кламм вовсе не невидимка; землемер хочет его увидеть и видит. Замок – высшая цель – вовсе не укрыт от взгляда. В качестве образа он постоянно находится в распоряжении К. Естественно, при близком рассмотрении эти фигуры разочаровывают. Замок – это всего лишь нагромождение деревенских хибар, Кламм – грузный толстяк, сидящий перед конторкой. Все это лишь посредственность и уродство. В этом землемеру также везет, ведь в этом истина, обманчивая честность их образов: сами по себе они не привлекательны, в них нет ничего такого, что оправдало бы зачарованный интерес к ним, – тем самым они напоминают, что не в них подлинная цель. Но в то же время перед ничтожностью этой забывается другая истина, а именно то, что они все же – образы цели, что они участвуют в ее сиянии, в ее невыразимой значимости, и что не замечать их – это все равно, что отвернуться от самого главного.

Ситуацию эту можно обобщить так: нетерпение делает цель недоступной, подменяя ее близостью образа-посредника. Нетерпение расстраивает приближение развязки, так как не позволяет опознать в посреднике непосредственный образ.

Здесь необходимо ограничиться несколькими указаниями. Бюрократическая фантазмагория, присущая ей суетливая праздность, двойственные существа – ее исполнители, хранители, помощники, вестники, везде появляющиеся вдвоем, как бы показывая, что они являются отражением друг друга и отражением некоего невидимого целого, – вся эта цепь превращений, это постепенное возрастание дистанции, которая никогда не задается как бесконечная, но как бы вынуждена бесконечно раздвигаться вследствие превращения цели в препятствие, а также препятствий в посредников, ведущих к цели, – вся эта насыщенная образность не представляет собой ни истину высшего мира, ни трансцендентность его, но показывает, скорее, преимущества и недостатки представления, то есть той потребности, из-за которой человек изгнания вынужден превращать заблуждение в способ быть истинным, а то, в чем он без конца обманывается, – в последнюю возможность ухватить бесконечность.

Пространство произведения

Осознавал ли Кафка похожесть всего этого предприятия с тем движением, через которое произведение тянется к своему истоку, к той сердцевине, в которой оно только и может осуществиться, разворачиваясь по мере продвижения к ней, но, достигнув ее, становится невозможным? Сравнивал ли он испытания своих героев с тем, как сам он с помощью искусства пытался проложить себе путь к произведению, а через произведение – к чему-то истинному? Часто ли он вспоминал слова Гёте: «Лишь поставив себе условием невозможность, художник обретает все возможности»? Во всяком случае, поражает такой факт: сам художник упрекает себя в том же грехе, за который наказывает К. Этот грех – нетерпение. Это оно стремится подогнать историю к

развязке еще до того, как она успела развернуться во всех направлениях, исчерпать запас заложенного в ней времени, возвести неопределенность до подлинного единства, в котором всякое ложное движение, всякий наполовину поддельный образ могли бы воплотиться в неколебимую достоверность. Задача невозможная, такая, что, если осуществить ее до конца, она разрушила бы ту истину, на которую нацелена, как разрушается роман от соприкосновения с точкой своего истока. Многие причины не позволяют Кафке завершить никакую из его "историй", заставляют его, едва начав одну из них, бросать ее, чтобы искать облегчения в следующей. Он сам говорит о том, насколько ему знакомы муки художника, отторгнутого произведением в момент, когда оно утверждает себя и закрывается. Он также говорит о том, что порой не заканчивает историю из-за тревоги, — если она не оказывается уже брошенной из-за невозможности через нее выйти к миру; но нельзя утверждать, что это стремление занимало его сильнее всего. Немаловажную роль, похоже, играет и другое: он часто не заканчивает ее оттого, что развязка несет в себе преимущество определившейся истины, с которой он не вправе согласиться, так как его собственное существование с ней пока не согласуется, но все эти тенденции сводятся к следующему: Кафка, возможно не отдавая себе отчета, глубоко прочувствовал, что писать — это обрекать себя на нескончаемое, и из-за тревожности, вызываемой нетерпением, из-за пристрастного отношения к требованиям, выдвигаемым письмом, он часто отказывал себе в скачке, единственно который и позволяет закончить; обрести то счастливое и беззаботное доверие, которое (мгновенно) способно положить конец нескончаемому.

То, что столь неверно называли у него реализмом, выдает, по сути, лишь инстинктивное стремление разделаться с нетерпением. Кафка часто демонстрировал подвижность своего гения, способного несколькими штрихами добраться до существа дела. Но он все больше и больше принуждал себя к кропотливости, к неспешности подхода, к детальной точности (даже в опи-

сании собственных снов), ибо без всего этого человек, отторгнутый реальностью, обречен очень быстро поддаться заблуждению и почти что мнимости. Чем больше теряешься во внешнем, в чуждости и незащищенности такой потери, тем чаще приходится взывать к духу сомнения, строгости и точности, заполнять пустоту обилием образов, их четкостью и сдержанностью (без примеси восторга) и их активно поддерживаемой осмысленностью. Человек, принадлежащий реальности, не нуждается в таком количестве уточнений, которые, как мы знаем, никак не соответствуют реальной форме видения. Но тот, кто принадлежит области нескончаемого и далекого, несчастью чрезмерного, тот и в самом деле оказывается обреченным на избыток меры и на поиск непогрешимой продолженности, без пустот и несоответствий. Само слово обречено, ибо терпение, точность и холодное мастерство — это качества, необходимые чтобы не пропасть, когда не осталось ничего, за что можно было бы ухватиться; но терпение, точность и холодное мастерство — это также недостатки, распределяющие трудности и растягивающие их до бесконечности, что, возможно, и замедляет крушение, но также тормозит избавление, беспрерывно превращая нескончаемое в неопределенное; они же — мера, не позволяющая в произведении свершиться бесконечности.

Искусство и идолопоклонство

"Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в воде ниже земли". Друг Кафки Феликс Вельч, хорошо опиравший его борьбу с нетерпением, думал, что он принимал всерьез библейскую заповедь. Если это так, то надо представить себе человека, на которого давит этот важнейший запрет, и он должен под страхом смерти отказаться от образов, но вместо этого вдруг обнаруживает себя изгнанным в воображаемое, не имеющим иного прибежища и иного средства к существованию, нежели образы и образное пространство. И вот он обязан жить за счет своей смерти и вынужден, посреди от-

чаяния и во избежание отчаяния – немедленного свершения приговора, – рассматривать свою обреченность как единственный путь к спасению. Так ли Кафка ощущал себя? Трудно сказать. Иногда возникает чувство, что чем больше он старается восстановить в памяти верховный запрет (ибо он все равно забыт, так как община, хранившая его, почти разрушена), чем сильнее он старается вспомнить о религиозном смысле, скрыто присутствующем в этом запрете, – и это со все большей взыскательностью, создавая в себе и вокруг себя пустоту, чтобы сделать неприемлемыми идолов, – тем более, наоборот, он кажется склонным забывать, что запрет этот должен быть применим и к его искусству. В результате возникает очень неустойчивое равновесие. Это равновесие, при таком недопустимом одиночестве, как его собственное, позволяет ему сохранять еще более строгий духовный монизм, но в то же время предаваться и своеобразному идолопоклонству со всей аскетичной строгостью, которая осуждает литературные реалии (тут и неоконченные произведения, и отвращение к публикации, и отказ считать себя писателем etc.), но кроме того, что еще хуже, стремится подчинить искусство своему духовному состоянию. Искусство – это не религия, «оно даже не ведет к религии», но в такую безнадежную эпоху, как наша, в эпоху, когда недостает богов, в это время отсутствия и изгнания искусство – как сама область этой безнадежности, как само усилие сделать очевидной, через образ, ошибку воображаемого, по крайней мере – неуловимую, забытую истину, скрывающуюся за этой ошибкой, – оказывается оправданным.

Записи «Дневника» позволяют нам понять, что сначала Кафке присуще стремление подменять религиозную потребность литературной, затем, особенно ближе к концу, – склонность подменять литературный опыт религиозным, сводить их воедино несколько мучительным способом, переходя от пустыни без веры, к вере в мире, который уже не пустыня, но мир иной – тот, где ему будет возвращена свобода. «Обитаю ли я теперь в другом мире? Вправе ли я сказать это?» (30 января 1922

г.). На отрывке, процитированном ранее, Кафка напоминает, что у людей нет другого выбора, кроме такого: либо искать Землю Обетованную со стороны Ханаана, либо искать ее со стороны этого другого мира, мира пустыни, «ибо, – добавляет он, – третьего мира для людей не существует». Конечно, не существует, но нельзя ли сказать, что художник, тот человек, которым Кафка тоже хотел быть, – «поэт», поглощенный заботой о своем искусстве и поиском его истока, это тот, для кого даже одного мира не существует, ибо для него есть лишь внешность, поток вечного *вне*.

СПОКОЙНАЯ СМЕРТЬ

В одной дневниковой записи Кафка делает замечание, над которым стоит поразмыслить: «По дороге домой сказал Макс, что, если только мои страдания не окажутся чрезмерными, я буду вполне доволен на своем смертном ложе. Я забыл добавить, а позже намеренно оставил несказанным, что все самое лучшее из написанного мной было основано на этой готовности спокойно умереть. Во всех моих лучших, самых убедительных отрывках всегда речь идет о ком-то, кто умирает, находя это чрезвычайно трудным и несправедливым; и все это, по крайней мере на мой взгляд, должно быть очень волнующим для читателя. Но для меня, верящего в свою способность чувствовать себя утешенным на смертном ложе, все эти описания являются втайне лишь игрой, я даже радуюсь возможности умереть в умирающем; в общем, я с расчетом использую внимание читателя, сосредоточенное на смерти, и по сравнению с ним — а он, по моим представлениям, стал бы себя оплакивать на своем смертном ложе — сохраняю куда более ясное сознание, таким образом, плач мой, в своем роде, совершенен; он не прерывается, подобно обыкновенному стенанию, но следует своему течению, прекрасному и чистому». Эта мысль относится к декабрю 1914 г. Нет никакой уверенности, что она выражает точку зрения, с которой Кафка согласился бы позже; более того, он умалчивает о ней, как бы предчувствуя в ней нечто дерзкое. Но как раз по причине своей вызывающей легкости она оказывается разоблачительной. Весь отрывок можно свести к следующему: писать можно • но только при умении владеть собой перед лицом

смерти, только если к ней установлены отношения суверенитета. Если кто-то не знает, как держать себя перед ней, не умея сдерживать и ее, то она выдергивает слова из-под пера писателя и обрывает поток его речи; писатель перестает писать и начинает кричать, испускать жалкие крики, никому не слышные и никого не трогающие. Кафка, таким образом, глубоко ощущает, что искусство — это взаимодействие со смертью. Почему со смертью? Потому что она — предел. Владеющий ею — предельно владеющий собой — открыт для всех своих возможностей, воплощает полноту власти. Искусство — это власть над предельным моментом, предельная власть.

Фраза: «Лучшее из написанного мной было основано на моей готовности спокойно умереть», заманчивая из-за своей простоты, остается, однако, трудной для понимания. Что это за готовность? Что дает Кафке такую уверенность в ней? Был ли он уже когда-нибудь настолько близок к смерти, чтобы знать, как станет держать себя в ее присутствии? Он, кажется, дает понять, что когда в «лучших отрывках» его произведений кто-нибудь умирает, умирает несправедливой смертью, то и сам автор задействован в умирании. Подразумевается ли здесь что-то вроде сближения со смертью, осуществляемого под прикрытием письма? Но текст напрямую об этом не говорит, хотя он и указывает, без сомнений, на определенную связь между несчастной смертью, наступающей в тексте, и писателем, находящим в ней удовлетворение; холодный отстраненный подход, позволявший бы беспристрастность описания, здесь исключается; рассказчик, владеющий искусством пробуждать эмоции, может с поразительной силой передать поразительные события, совершенно чуждые для него самого; в этом случае проблема заключается в риторике и в праве прибегать к ней. Но умение, о котором говорит Кафка, — совсем в другом, и расчет, в котором он признается, куда глубже. Да, необходимо умирать в умирающем, этого требует истина, но важно также быть способным утешаться смертью, находить в высшей безутешности высшее утешение и сохранять в момент

смерти ясность взгляда, которую дает подобное равновесие. Такое утешение очень близко гегелевской мудрости, если считать, что последняя состоит в умении сближать удовлетворение и самосознание, в способности находить в предельном отрицании, в смерти, ставшей возможностью, временем и трудом, меру абсолютного утверждения.

Однако Кафка в прямом смысле не претендует на столь всеобъемлющую перспективу. А также, связывая возможность хорошо писать со способностью хорошо умереть, он отсылает не к концепции относительно смерти вообще, а к своему собственному опыту: факт того, что сам он по той или иной причине спокойно вытянется на своем смертном ложе, позволяет ему устремлять на своих героев незамутненный взгляд, устанавливать с их смертью ясновидческую близость. Какие из своих произведений он здесь подразумевает? Без сомнения, рассказ *"In der Strafkolonie"* (*В исправительной колонии*), чтение которого за несколько дней до этого своим друзьям придало ему уверенности; в это же время он пишет *Процесс*, состоящий из множества неоконченных новелл, в которых смерть не является его непосредственным интересом. Стоит также вспомнить о *Превращении* и о *Приговоре*. Эти произведения показывают, что Кафка вовсе не стремится к реалистическому описанию сцен смерти. В них во всех умирающий умирает в нескольких быстрых и молчаливых словах. Это подтверждает мысль о том, что не только умирая, но и, по-видимому, живя, герои Кафки проделывают свой путь в пространстве смерти, принадлежат неопределенному времени «умирания». Они проходят через испытание этой неопределенностью, и через них сам Кафка подвергается испытанию. И ему кажется, что он сможет его выдержать и вытянуть из него рассказ и вообще все свои произведения, только будучи заранее готовым к предельному моменту этого испытания, будучи на равных со смертью.

Его размышления смущают нас тем, что, как кажется, оправдывают в искусстве плутовство. Зачем описывать как несправедливость то, что сам он готов принять с

удовлетворением? Зачем показывать смерть устрашающей, если находишь в ней удовольствие? Все это придает тексту жестокую легковесность. Может быть, искусство обязывает к тому, чтобы играть со смертью, допускает игру, хоть немного игры, — там, где неприменимы никакие средства и никакая власть? Но каково значение этой игры? «Искусство парит вокруг истины с твердым намерением об нее не обжечься». Здесь оно парит вокруг смерти, не обжигаясь об нее, но заставляя почувствовать ожог и само становясь тем, что обжигает, тем, что невозмутимо и обманчиво волнует. Такого взгляда, кажется, достаточно, чтобы заклеить искусство. Тем не менее, ради справедливости к сказанному Кафкой, необходимо осмыслить его слова иначе. Спокойно умереть само по себе не является для него правильным, ибо прежде всего подразумевает разочарованность жизнью, отрицание радости жизни — этого блага, которое необходимо желать и ценить превыше всего. «Готовность спокойно умереть» означает, что отношения с нормальным миром отныне и навеки потеряны: то есть, что Кафка уже в некотором смысле мертв, смерть уже была ему дарована вместе с изгнанием, и этот дар связан с другим — со способностью писать. Естественно, потеря нормальных возможностей сама по себе не наделяет господством над предельной возможностью, обделенность жизнью не обеспечивает счастливого обладания смертью и позволяет удовлетворяться смертью лишь в чисто негативном смысле (радоваться, что с недовольством от жизни покончено). Отсюда недостаточный и поверхностный характер замечания Кафки. Но в этом же году Кафка дважды записывает в своем дневнике: «Я держусь в стороне от людей не за тем, чтобы жить спокойно, но чтобы умереть с миром». К этой отстраненности, к этой потребности в одиночестве его принуждает работа. «Если я не нахожу спасения в работе — я погиб. Достаточно ли я отдаю себе в этом отчет? Я прячусь от живых существ не потому, что хочу жить спокойно, но потому, что хочу спокойно умереть». Эта работа — писательство. Он отрывает себя от мира, чтобы иметь возможность писать,

и пишет, чтобы иметь возможность спокойно умереть. Здесь смерть, утешение в смерти, является платой от искусства; оно одновременно и цель, и оправдание писательского труда. Писать, чтобы спокойно стинуть. Да, но как писать? Что дает возможность писать? Ответ нам известен: писать можно лишь при полной готовности умереть с удовлетворением. Это противоречие снова ввергает нас в глубину переживаемого.

Круг

Когда мысль наталкивается на круг, это означает, что она коснулась того начала, из которого исходит и к которому всегда возвращается, пытаясь его преодолеть. Возможно, этот важный принцип станет нам ближе, если мы изменим выразительность фраз, удалив слова «удовлетворенный» и «спокойный». Тогда получится, что писатель — это тот, кто пишет, чтобы умереть, но что сама возможность писать зависит от ожидаемого взаимодействия со смертью. Противоречие остается, но теперь оно освещается иначе. Так же, как поэт существует лишь одновременно со своей поэзией, даже как бы после нее, хотя для поэзии необходимо, чтобы сначала был поэт; точно также можно почувствовать, что Кафка движется к возможности умереть через произведение, которое он пишет, а это значит, что само произведение является опытом смерти, как бы заранее необходимым для того, чтобы приблизиться и к произведению, и к смерти. Но можно также почувствовать, что движение, связанное в произведении с близостью, пространством и опытом смерти, не является в точности тем, что приведет писателя к возможности умереть. Можно даже предположить, что столь странные отношения между художником и его творением, отношения, делающие творение зависимым от того, кто сам по себе возможен лишь в недрах творения, — что подобная аномалия вызывается самим этим опытом, нарушающим временную зависимость, а точнее двусмысленностью этого опыта, его двойной сущностью, столь просто выраженной Кафкой в тех фразах, что мы у него позаимствовали: «Писать, чтобы умереть, умереть, чтобы писать», — в

словах, замыкающих нас в своей цикличности, заставляющих удаляться от того, что мы ищем, и искать в итоге лишь отправную точку, делая ее таким образом тем, к чему можно приблизиться, лишь удаляясь, но также позволяющих надеяться на возможность ухватить, выловить конец там, где заявляет о себе нескончаемость.

Естественно, фразы Кафки могут быть выражением присущей ему мрачной позиции. Они противоречат общепринятым идеям об искусстве и о произведениях искусства, которые, после стольких предшественников, формулировал для себя Андре Жид: «Многие причины побуждают меня писать, и самые важные являются, по моему, самыми затаенными; в особенности эта: желание уберечь что-то от смерти» («Дневник», 27 июля 1922 г.). Писать, чтобы не умереть, положиться на выживание произведений – вот в чем связь между художником и его задачей. Гений противостоит смерти, творение – это смерть, ставшая напрасной, или преображенной, или, согласно уклончивым словам Пруста, «менее горькой», «менее бесславной» и, «кто знает, – менее возможной». Пусть будет так. Мы не будем противопоставлять этим традиционным мечтам творцов замечание о том, что они недавни, что, являясь порождением нашего нового Запада, они связаны с развитием искусства гуманизма, в котором человек стремится восславить себя через свои творения и, действуя с их помощью, увековечить себя этим действием. Это, конечно, важно и значимо. Но в таком случае искусство – лишь памятный способ войти в историю. Великие исторические личности, герои, знаменитые военачальники в не меньшей степени, чем художники, стремятся уберечься от смерти; они увековечивают себя в памяти народов; они являются примером, живым присутствием. Но такая форма индивидуализма вскоре перестает удовлетворять. Становится ясным, что если важнее всего работа истории, действие в мире, совместные усилия в поисках истины, то напрасно желать оставаться собой по ту сторону гибели, стремиться к неподвижности и устойчивости с помощью творения, победившего время, – не только напрасно, но и прямо противоположно тому,

чего мы хотим. Необходимо же обратное – не пребывать в ленивой вечности идолов, но изменяться, исчезать, участвуя тем самым во вселенском круговороте, действовать безымянно, а не оставаться чистой праздностью имени. В таком случае мечты творцов о вечности предстанут не только жалкими, но и ошибочными, а любое реальное действие, совершаемое анонимно в мире и во имя его грядущего, покажется одержавшим над смертью гораздо более справедливую и уверенную победу, по крайней мере, без ничтожного сожаления о том, что ты больше не ты.

Эти властные мечты, связанные с преобразованием искусства, когда само оно еще не обозначилось, и человек, мнящий себя господином искусства, хочет обозначить себя, быть творцом и, творя, хоть частично ускользнуть от разрушения, поражают следующим: они показывают что «творцы» находятся в глубоком взаимодействии со смертью; к такому же, несмотря на внешнее различие, взаимодействию, стремился и Кафка. И те, и другие хотят, чтобы смерть была возможной, одни – чтобы прикоснуться к ней, другие – чтобы держать ее на расстоянии. Различия здесь незначительны, они вписываются в общий горизонт, позволяющий стать независимым по отношению к смерти.

КАФКА И БРОД

Макс Брод признавал, что в славе Кафки было что-то сомнительное, и был вынужден даже сожалеть о своей причастности к ее рождению. «Когда я вижу, как человечество отвергает спасительный дар, заключенный в произведениях Кафки, я иногда страдаю оттого, что не позволил его трудам стигнуть во мраке разрушения, как того хотел их автор. Может быть, Кафка предчувствовал возможность злоупотребления, грозящего его творчеству, и поэтому не хотел допустить его публикации?» Но задаваться таким вопросом было, пожалуй, поздно. Посмертные годы делали свое дело, и Брод сталкивался вовсе не со сдержанным признанием, на которое мог бы рассчитывать, — а может он с самого начала рассчитывал, что оно будет оглушительным? не страдал ли он, когда Верфель, читая первые сочинения их общего друга, говорил: «После *"Tetschenbodebach"* Кафку никто не поймет»? Не видел ли он в этой славе, на которую сетовал, частицу самого себя, не была ли она, с его точки зрения, сродни — не скрытности Кафки, а скорее деятельной натуре Брода, его честному оптимизму, его решительной уверенности? Возможно, Кафка нуждался в близости Брода для того, чтобы преодолеть стеснение, мешавшее ему писать. Роман, который они писали вместе, явился знаком их общей судьбы: сотрудничества, о котором Кафка говорит с тягостным чувством, ибо оно вынуждало его в каждой фразе идти на уступки, и страдать из-за них, по его словам, до глубины души. Это сотрудничество прервалось почти сразу, но после смерти Кафки оно возобновилось, став еще более тесным, чем прежде, еще более тяжким для живого друга, который с чрезвычайным усердием посвятил себя публикации творений, обреченных без

него на гибель. Было бы несправедливо – и легкомысленно – утверждать, что в каждом писателе есть Брод и есть Кафка, и что мы пишем лишь по мере того, как воздаем должное нашей активной половине, или же, что мы становимся знаменитыми лишь в том случае, если в один прекрасный момент полностью вверяем себя бесконечной преданности друга. Было бы несправедливым, утвердив за Кафкой заслугу непогрешимости перед литературой – сомнения связанные с письмом, отказ от публикации, намерение уничтожить написанное, – взваливать на его сильного друга-двойника все обязанности, связанные с земными хлопотами о столь богатом наследии. Мертвый Кафка глубоко ответственен за выживание, состоявшееся благодаря настойчивости Брода. Иначе, зачем ему понадобилось делать Брода своим законным наследником? Желая гибели своим произведениям, почему он сам их не уничтожил? Зачем читал их своим друзьям? Зачем передал множество рукописей Фелице Бауэр и Милене – хотя, конечно же, не из-за литературного тщеславия, но чтобы показать себя в своих самых мрачных пределах, в беспросветности своей судьбы?

У Брода патетическая участь. Сначала, одержимый этим удивительным другом, он делает его героем одного из своих романов – странное превращение, знак того, что он чувствует свою связь с призраком, но при этом не связан обязательством этот призрак не тревожить. Затем он наконец предпринимает публикацию произведений, чьих редкостных достоинств он оставался долгое время первым и единственным почитателем. Ему нужно найти издателей – издатели ускользают, он должен собрать тексты, которые ускользают ничуть не меньше, обеспечить их согласованность, отыскать в рассеянных повсюду рукописях, из которых почти ни одна не завершена, скрытое окончание. Начинается публикация – тоже обрывочная. Из больших романов, неизвестно почему, оказываются сохраненными лишь отдельные главы. То и дело, непонятно каким образом, возникает отдельная страница, оторванная от целого, одинокий луч выскальзывает из пока

еще скрытого источника, светится и утасает. Из дневников – ибо необходимо щадить тех, кто еще жив – исключаются слишком прямые свидетельства, а также записи, которые, в стремлении сохранить лишь самое важное – но в чем оно, самое важное? – кажутся несущественными. Тем временем слава писателя быстро набирает мощь и вскоре становится всепоглощающей. Ничто не может избежать публикации. Алчная, не допускающая сопротивления сила дорывается до наиболее защищенных глубин, и мало-помалу все, что было сказано Кафкой для себя, о себе, о тех, кого он любил и кого не смог любить, становится в чрезвычайно беспорядочной форме открытым для избытка комментариев, в свою очередь беспорядочных, противоречивых, уважительных, бесстыдных, неутомимых, а также таких, возбудить любопытство которых побоялся бы даже самый бесцеремонный писатель.

Однако нам не за что сетовать на этот ужасный выход в свет. Из самого решения о публикации уже следует, что все должно быть опубликовано. Все должно появиться в печати: это закон. Во власти этого закона, даже не принимая его, находится каждый, кто пишет. С того момента, когда начинается публикация полного собрания сочинений, – ясен и ее конец: доля случайности или произвола по возможности сведена к нулю. Все станет известным в наиболее уместной для этого последовательности – с которой всегда можно не согласиться – за исключением некоторых писем: из нескольких писем, например, до сих пор отсутствуют отрывки, упоминающие кое-кого из оставшихся в живых – но живые быстро исчезают. И так уже война и травля в масштабах, о которых можно не напоминать, уничтожили свидетелей и относившиеся к ним пометки; а кроме этого, были документы и значительная часть рукописей, частично погибших еще при жизни Кафки от его руки, а после его смерти – от руки следовавшей указаниям автора Доры Димант, что особенно верно в отношении "Дневников". (Отсутствуют дневники последнего периода его жизни, начиная с 1923 года, когда он, как считается, обрел, наконец, облегче-

ние и покой. Так считается, но сами мы этого не знаем, и когда, читая дневники, мы видим, насколько его собственные суждения о себе отличались от суждений его друзей и близких, то оказываемся вынуждены признать, что смысл событий, отметивших приближение его конца, остается для нас на сегодняшний день неизвестным.)

Но кто он, Кафка? Начав по мере сил публикацию рукописей своего друга, поскольку молва с ее "недопониманием и фальсификацией", в свою очередь, пыталась разгадывать эту таинственную фигуру, Брод решил написать книгу, должную прояснить его образ, — книгу биографическую и содержащую попытку интерпретации и комментария, в которой он рассчитывал показать произведения Кафки в их "подлинном" свете — как ему хотелось, чтобы их видели¹. Книга эта представляет большой интерес, но неизбежно остается сдержанной, немного беспорядочной и неточной в том, что касается подробностей существования Кафки, а в остальном — чрезвычайно неполной: потому что единственный свидетель всего не знает. Вполне признавая в качестве составляющих таланта своего друга большую сложность и тайну, Брод всегда был противником слишком пасмурных тонов, в которых склонные к темнотам потомки сразу же захотели видеть эту личность и ее творения. К тому же все остальные друзья Кафки признавали, любили и восславляли в нем жизненную силу, веселость, молодость его чувствительной и необычайно справедливой души. «Был ли Кафка в полном отчаянии?» — спрашивает себя Феликс Вельч и отвечает: «Очень трудно, даже невозможно, считать отчаявшимся человека, столь открытого любым впечатлениям, чьи глаза излучают столь спасительный свет». «За редким исключением, — замечает Брод, — у всех тех, кто составил себе впечатление о Кафке на основе его сочинений, оно имело гораздо более мрач-

¹ Кроме биографии, Брод посвятил своему другу много томов, призванных разъяснить то, что, с его точки зрения, было "верой и учением" Кафки.

ный оттенок, чем у тех, кто знал его лично». Поэтому биограф признается, что в своей биографии он стремился собрать воедино все черты, способные исправить преобладающую точку зрения. И все говорит за то, что на его данные можно полагаться. Но стоит ли забывать о другом образе — о "человеке со слишком большой тенью", забывать о его глубокой грусти, одиночестве, неприязненном отношении к миру, о его моментах безразличия и холодности, о тоске, о неясных страданиях и противоборствах, приведших его в итоге на грань безумия (особенно в 1922 году в Шпиндлермюле)? Кто же знал Кафку? Почему он заранее опровергает суждения своих друзей о себе? Почему все те, кто был с ним знаком, переходя от воспоминания о молодом, чувствительном и веселом человеке к его творениям — романам и рассказам — удивляются этому ночному миру холодных порывов, миру не без света, но чей свет слепит, пока освещает, заставляет надеяться, но делает надежду тенью тоски и отчаяния? Почему тот, кто, имея дело с творениями, совершает переход от объективности рассказов к интимности дневника, опускается в еще больший мрак, из которого слышатся крики пропащей души? Почему, чем ближе становится для нас его душа, тем больше нам кажется, что мы подбираемся к неутешной сердцевине, из которой порой вырывается пронзающая молния то ли избытка страдания, то ли избытка радости? Кто имеет право говорить о Кафке, не давая слова этой тайне, которая со сложностью и с простотой тайны заявляет о себе?

...

Опубликовав и прокомментировав Кафку, сделав из него героя одного из своих романов, Броду довелось, заходя еще дальше в своей роли двойника, предпринять попытку проникнуть внутрь самого мира Кафки, переделывая, пожалуй, самое важное его сочинение —

² "Дневники", запись от 3 мая 1915 г.

Замок: чтобы превратить неоконченный роман, в завершенный театральный сценарий. Этот замысел несравним даже с аналогичной попыткой Жида и Барро, которые несколькими годами раньше проделали ту же работу с *Процессом*. Жид и Барро – без сомнения впус-тую – хотели наложить друг на друга пространство театра и другое пространство, с двусмысленными па-раметрами, сосредоточенное на поверхности и как бы лишенное глубины и перспективы, но при этом ли-шенное дна, то есть очень глубокое пространство мира бесконечной разлученности, которое заключал в себе *Процесс*. Но Брод, кажется, подвергся более интимному соблазну – прожить жизнь главного героя, прибли-зиться к нему и приблизить его к нам, к жизни в наше время, сделать его человеческим, наделив его существо-ванием человека, с нескрываемым отчаянием борюще-гося за то, чтобы найти работу, средства и способ су-ществования там, где его все принимают за чужака.

И вот, Брод приспособил *Замок* к театру. Оставим в стороне саму идею такого замысла, хотя подход, со-стоящий в том, чтобы перегонять произведение из од-ной формы в другую, делать новое произведение из старого, принуждая его быть тем, чем оно быть не мо-жет, помещая его в новое пространство созреваия и развития, подобен насилию, которое уже не позволяет применившему его быть слишком строгим по отноше-нию к любым проявлениям современного нигилизма. Оставим в стороне уверенность в том, что любая обра-ботка сочинений Кафки, даже верная оригиналу, – а верной она может быть лишь отдельным моментам, а не ускользающему целому, которое нельзя ухватить, – обречена не только исказить их, но и получить в ре-зультате настолько обманчивую версию, что из нее будет еще труднее добраться до смутной и как бы угас-шей истины оригинала. Забудем, наконец, что обра-ботчик присвоил себе право, диктуемое с его точки зрения необходимостью постановки, вносить развязку в содержание, не имеющее завершенности, – развязку, которая в определенный момент, пожалуй, занимала помыслы Кафки, чем он, без сомнения, поделился с

другом, но на которую сам так и не решился, и она не стала живой частью произведения: как бы то ни было, эта последняя сцена, делающая нас свидетелями похоро-рон К., – похорон, символически соответствовавших его примирению с тем местом, где он хотел жить, – эта сцена, в которой каждый приходит обронить слово и горсть земли на тело, наконец обретшее покой, являет-ся лучшей во всей пьесе, хотя она полностью придума-на Бродом, что показывает, что эта пьеса намного вы-играла бы, если бы в ней не было ничего от Кафки. Но почему же Брод счел возможным такое вмешательство во внутреннюю жизнь произведения, которое он, как никто другой, помог сохранить нетронутым? Почему он, столь живо критиковавший Жида и Барро за то, что они своей драматизацией совершили неслыханную ошибку, не менее очевидным способом потревожил основу произведения, подставив вместо главного героя персонажа, не имеющего с ним ничего общего, кроме схожих реплик, – и это не для того, чтобы точнее пере-дать духовный смысл его поступков, а чтобы прини-зить его до уровня обыкновенной патетики? Ответ ос-тается загадкой. Несомненно, обработчик хотел заста-вить историю повернуться к нам той стороной, к кото-рой мы наиболее чувствительны, он хотел дать нам понять, что Кафка не был тем странным автором, де-моном абсурда, создателем тревожащих мечтаний, полных сарказма, а был глубоко чувствующим гением, чье творчество несет в себе непосредственно челове-ческую значимость. Похвальное намерение, но что из него вышло? В том, что касается повествования, – сложный миф о землемере превратился в рассказ о несчастной судьбе человека без работы и без положе-ния, о персонаже, потерявшем почву и безуспешно пы-тающимся быть принятым обществом, к которому хо-тел бы принадлежать. Что касается трудностей, встре-чаемых главным героем, препятствий, встающих на его пути, но не внешних для него, потому что он сам весь во внешнем и как бы изгнан из самого себя, – измене-ния в этом плане похожи на издевку, как если бы К. ре-шили выдать за напыщенную особу, которая, в эмо-

циональном припадке выражая свои переживания, негодует, кричит и неуклонно растрчивает себя.

Да, дорого обходится желание насаждать человечность во что бы то ни стало.

Брод упрекал Барро — Жида в том, что они извратили *Процесс*, делая его героя "гонимой невинностью", а сам роман — «полицейской интригой, в которой сыщики и преследуемые гоняются друг за другом в ходе поверхностной драматизированной игры». Но какими же упреками он должен был осыпать себя, не только убрав из судьбы К. прегрешение, которому тот, возможно, был предан, но и упростив все его поступки, совершаемые по ту сторону истины, до грубой патетической борьбы, без сил и упования, против недругов, символизирующих современный мир, — поступки, сами по себе ошибочные, отмеченные верховным грехом нетерпения, но продолжающие сквозь недра заблуждения вести его к великой цели.

Что может человек, одержимый потребностью в заблуждении, — человек, который, приняв непонятное, безличное решение, отказался от родной среды, оставил круг своих близких, удалился от жены и детей, даже забыл о них? Человек, принадлежащий изгнанию, блужданию и разлученности? Человек, у которого больше нет мира, но который при этом отсутствии мира старается, несмотря ни на что, найти возможность для истинного проживания? Такова участь К., которую он полностью осознает, тем самым сильно отличаясь от Йозефа К. в его неведении, безразличии и удовлетворенности человека, наделенного хорошим положением, но не отдающего себе отчета в том, что он выброшен из существования, и весь процесс для него — это медленное осознание радикальной исключенности из всего, смерти, которая, еще в самом начале, его сразила.

Из пьесы Брода, как по волшебству, исчез дух самого романа, исчезло под воздействием патетики и гуманизма все, что делало его столь волнующим и, по сути, столь гуманным, — но только за счет скрытой эмоции, без криков и горячности, без напрасных жалоб, — эмоции, проявляющейся в молчаливом отказе и особым

холодным безразличием соотносимой с потерей внутренней жизни, с изначальной раной, через которую только и возможно понимание поисков, оживляющих произведение.

Получается, что из пьесы Брода исчезло все, что было "позитивного" в романе Кафки: не только второй план Замка, который больше не определяет направленность усилий изнуренного странника (Замок, скорее, представляется средоточием произвола, квинтэссенцией власти и злобы, в страхе перед которой ничтожества деревни разрабатывают свои мелкие тиранические интрижки), но, кроме того, и все то, что из бессилия излучало силу, что в глубине отчужденности жаждало правды, в потерянности себя таило нестигаемую целеустремленность, а в пустоте и размытости ночи, где все готово исчезнуть, — ясный свет.

Как это произошло? Как случилось, что Брод, столь убежденный в отсутствии нигилистического смысла в произведении, выделил только линию внешнего неблагополучия?

Одна из его ошибок была в решительном упрощении — в целях гуманизма и актуальности — мифа *Замка* до истории человека, тщетно ищущего в чужой стране трудоустройства и устойчивого семейного счастья. Хотел ли этого К.? Без сомнения, но желание его таково, что этим его не удовлетворишь, — желание отчужденное и ненасытное, всегда превосходящее свой объект и стремящееся за его пределы. Недооценить характер этого "желания", этой потребности заблуждаться, доведенной в нем до крайности — означает обречь себя на полное непонимание даже поверхностной интриги романа. Ибо чем иначе объяснить, что К., всякий раз достигнув результата, отклоняет его вместо того, чтобы за него держаться. Получив комнату в деревенском трактире, он все же хочет ночевать в гостинице для господ. Найдя скромное место в школе, он пренебрегает им и гнушается своими нанимателями. Когда трак-

тирщица предлагает ему свое посредничество – он его отвергает; мэр обещает ему свою благосклонную поддержку – он в ней не нуждается. У него есть Фрида – но ему хочется также обладать и Ольгой, и Амелией, и матерью Ганса. Даже получив в конце неожиданную аудиенцию у секретаря Брюгеля, в продолжение которой секретарь вручает ему государственные ключи, в час благодати и “всех возможностей”, – сон, в который он погружается, упуская из-за этого предложение, является, пожалуй, лишь новой формой неудовлетворенности, заставляющей его идти все дальше и дальше, никогда не говорить “да”, хранить в себе скрытый резерв, которого никакая видимость обещания не может исчерпать.

В одном маленьком отрывке, не входящем в издание *Замка*, но явно родственном по тематике, Кафка пишет: «Когда тебе хочется быть представленным незнакомому семейству, ты ищешь общую знакомую и просишь ее устроить это. Если тебе не удастся ее найти, ты набираешься терпения и ждешь подходящего случая. В нашей маленькой местности такой случай трудно упустить. Если он не представился сегодня, то представится завтра, если же он никогда не представится, то по столь ничтожному поводу ты не станешь пенять на мировые устои. Если семейство может без тебя обходиться, то и ты сможешь прекрасно обойтись без него. Это совершенно очевидно, но К. этого не понимает. Недавно ему пришло в голову познакомиться с семейством наместника нашей области, но он не хочет воспользоваться возможностями, которые предоставляются обществом, он хочет добиться этого напрямую. Вероятно, обычный способ кажется ему слишком скучным, и это справедливо, но способ, которому он отдает предпочтение, просто неосуществим. Я вовсе не хочу преувеличивать значительность нашего наместника. Он умный, достойный, прилежный человек, но не более. Что К. от него понадобилось? Место в управлении? Нет, места ему не нужно, у него у самого есть средства, и его жизнь не оглящают подобные заботы. Может, он добивается его дочери? Нет-нет! Нет оснований его в этом подозревать».

К. тоже хочет добиться цели, но ею не является ни место, в котором он все же нуждается, ни Фрида, к которой он испытывает привязанность; он хочет добиться таковой не скучными способами, требующими терпения и умеренной общительности, но *напрямую*, способом невозможным и к тому же ему самому не известным, который он лишь предчувствует, и предчувствие это заставляет его отказаться от всех других возможностей. Может, в этом его заблуждение, в романтической страсти к абсолютному? В некотором смысле это так, но с другой стороны, совершенно не так. К. выбирает невозможное, потому что неким изначальным решением он был лишен всякой возможности. Если он не может ни проложить свой путь в мире, ни воспользоваться, как ему бы хотелось, обычными путями общественной жизни, то это оттого, что он был удален из мира, из своего мира, обречен на отсутствие мира, предан изгнанию, в котором нет места для подлинной жизни. Блуждать – вот его закон. Неудовлетворенность К. – это и есть способ блуждания, его выражение, отголосок; и она сама, по сути, заблуждение; и все же, идти все дальше в ошибочном направлении – это его единственный повод для надежды, единственная истина, которой он не может изменить и остается верен с настойчивостью, делающей его символом нестигаемого упорства.

Прав он или не прав? Он не может этого знать, и мы также не знаем. Но у него возникает подозрение, что все дарованные ему средства – это всего лишь соблазны, от которых необходимо избавляться тем скорее, чем они значительнее: обещание трактирщицы сомнительно; благосклонность мэра не к добру; небольшая должность, предложенная ему, не более чем ловушка, да и чувство Фриды – искренне ли оно?³ А может, она

³ В последней главе Пепи, подменяющая Фриду и также пытающаяся соблазнить К., долго объясняет ему, на какую интригу пошла подруга Кламма, бросившись на шею чужаку, чтобы скандалом привлечь внимание и немного восстановить престиж, который она потеряла вследствие малой внешней привлекательности и плохого характера. Да и была ли она подругой Кламма? Все склоняется к тому, что это лишь

просто видение его полусна, милость, которую в шелку закона ему протягивает улыбающийся секретарь Брюгель?⁴ Все это привлекательно, чарующе и правдиво, но правдиво как образ, иллюзорно, как был бы иллюзорен образ, если относиться к нему с тем особым благоговением, которое порождает самое опасное из извращений – идолопоклонство.

К чувствует, что все, находящееся вне его, – то есть сам он, спроектированный вовне, – есть не более, чем образ. Он знает, что образам нельзя доверять и что к ним нельзя привязываться. Он обладает безмерной силой сопротивления, которая подобна лишь его безмерному влечению к одной единственной точке, лишенной определенности. Если его положение и в самом деле таково и, действуя с присущим ему нетерпением, он лишь следует одной вдохновляющей его цели, почему тогда в этом нетерпении он обвиняется как в грехе, по примеру Йозефа К., чьим грехом становится его неведение? Да потому, что эти образы являются в то же время и образами цели, участвуют в ее сиянии, и недооценивать их, значит закрывать глаза на самое важное. Нетерпение, уклоняющееся от соблазна образов, уклоняется также и от действительности того, что они собой означают. Нетерпение, побуждающее идти к

выдумка, умело состряпанная амбициозной женщиной. Таково мнение Пепи, вполне соответствующее меркам ее маленького несчастного существования, но сам К., хотя его и прельщает возможность укрыться в норе скучной семейной жизни, не придает этому значения. «Ты ошибаешься», – говорит он. На последних страницах он небезуспешно пытается завязать новую интригу с женой хозяина гостиницы для господ. Так что все начинается сызнова, но это бесконечное возобновление ситуаций просто свидетельствует о том, что все увязло и в том числе сама книга, которой остается лишь оборваться.

⁴ В одном отрывке деревенский наблюдатель обращает в насмешку то, что он называет «историей» К. с Брюгелем. «Очень смешно, – говорит он, – что понадобилось именно участие Брюгеля». На самом деле, Брюгель – это секретарь одного из бюрократов Замка, Фредерика, давно впавшего в немилость и не имеющего никакого влияния. Тем очевиднее, что Брюгель – не более чем секретарь самого невлиятельного чина.

цели напрямую, без посредников, заставляет в итоге принимать самих посредников за цель и потом превращать их не в то, что ведет к цели, а в препятствия на пути к ней: в препятствия, постоянно двоящиеся и размножающиеся. Так что же, может, стоило быть мудрым, терпеливым, следовать советам трактирщицы и жить рядом с Фридой в мире и согласии? Но нет, ибо все это лишь образ, пустота, болезнь воображения, отталкивающие фантазмы, вызванные полной потерей себя и всей достоверной реальности.

...

Смерть К. кажется необходимой развязкой для всей этой последовательности событий, через которые нетерпение гонит его до истощения его сил. В этом смысле усталость, от которой глубоко страдал и сам Кафка, – усталость и охлаждение души не меньше, чем тела, – это одно из орудий интриги, а точнее, одно из измерений того пространства, в котором живет герой *Замка*, – в местности, где ему дано лишь блуждать вдали от всякой возможности истинного покоя. Эта усталость, которую слишком колоритный исполнитель роли в пьесе пытался показать эффектной изможденностью, не равнозначна фатальному скольжению в сторону краха. Она сама по себе загадочна. Конечно, К. устает, потому что он все время мечется туда-сюда, неосмотрительно и нетерпеливо, растрачивая себя без нужды в поступках, обреченных на неуспех, и не имея больше сил тогда, когда в них действительно есть необходимость. Эта усталость – следствие неудовлетворенности, которая все отвергает, и повод для отупения, которое все приемлет, – есть просто другая форма дурной бесконечности, на которую обречен странник. Бесплодная усталость, ее нельзя избыть даже отдыхом, и она не ведет даже к покою смерти, ибо тому, кто, как К., продолжает действовать и в полном изнеможении, никогда не хватает ровно той малости сил, которая необходима для достижения конца.

И тем не менее эта слабость, оставаясь, кстати, неяс-

ной, ибо он не выставляет ее напоказ, а наоборот, скрывает со всем присущим ему умением скрывать, — не представляет ли она собой, кроме символа его обреченности, одновременно и поворот к избавлению, близость совершенного молчания, мягкую и легкую дорогу к глубокому сну, символу воссоединения? В тот самый момент, когда он окончательно изможден, происходит его встреча с благожелательным секретарем, в продолжение которой он, кажется, смог бы дотянуться до цели. Она происходит ночью, как и все встречи, назначенные *там*. Ночь для них необходима, ночь обманная, спасительная, обволакивающая забвением все загадочные дары. Так как же? Нужно ли считать, что вследствие измождения и усталости он упускает чудесную возможность? Или, наоборот, благодаря утешительному и благостному сну она становится ему близкой? И то и другое, без сомнения. Он спал, но недостаточно крепко; это не было еще настоящим глубоким сном. А спать необходимо. *«Сон — это воплощение невинности, а человек без сна — воплощение вины»*. Сон необходим так же, как необходима смерть, но не та незавершенная и нереальная смерть, которой мы довольствуемся в повседневной скуке, а другая смерть — неизвестная, невидимая, неназванная и к тому же недоступная, которой, возможно, добился и К, но за пределами книги, в ее молчаливом отсутствии, которое, в качестве дополнительной кары, пьеса Брода решилась, к сожалению, потревожить.

НЕУДАЧА МИЛЕНА

Милена была умной и чувствительной молодой женщиной, которую друзья сравнивали с Матильдой де ля Моль или с Сансевериной. Она принадлежала к старому пражскому семейству, и, наделенная любовью к жизни, свободой предпочтений, пылкой властью, которую она часто пускала в ход, доводя до крайности свои страсти без страха и сомнений, оставаясь при этом бесконечно преданным и нежным другом, растрачивая, не задумываясь, всю себя и все что у нее было, она и в самом деле казалась сошедшей со страниц одной из тех итальянских хроник, в которых Стендаль позаимствовал некоторые из своих прославленных женских персонажей. Она также была весьма образованной, говорят, талантливо писала и перевела на чешский некоторые произведения Кафки, в связи с чем он с ней и познакомился где-то к 1920 году. Он начал испытывать к ней привязанность, вскоре превратившуюся в сильное страстное чувство, и это чувство, счастливое поначалу, опустошило себя в муках и отчаянии. Пожалуй, такой эпизод был единственным в его жизни. Лишь раз ему довелось испытать страсть во всем ее потрясении, с ее ураганами и напором бури. Возможно, помолвке, в которую он дважды вступал с берлинкой Фелицей Бауэр, придавали большее значение, поскольку, будучи еще совсем молодым существом, тогда он осознал всю напряженность своих внутренних противоречий, своего одинокого призвания и желания через супружество ускользнуть от одиночества, а также супружеством и обязательствами перед обществом обеспечить себе духовное спасение. Но он сам тогда указал на предел своих чувств, написав в дневнике: «Вне писем, я никогда не ощущал с Ф(елицей) той сладости

отношений, которая возможна с любимой женщиной, как в Цукмантеле или в Риве, но лишь безграничное преклонение, покорность, сострадание и презрение к себе» (24 января 1915)¹. В 1920 году он в третий раз заключает помолвку с одной девушкой из Праги, к которой, по-видимому, не испытывает особой привязанности, и довольно резко порывает с ней, чтобы угодить Милене. В дальнейшем, как известно, он встретит Дору Димант, и та останется с ним до конца. Это, без сомнения, особая связь, но тогда Кафка был уже помечен смертью.

Почему же он любил и не смог любить Милену? Когда в 1920 году он начинает писать ей из Мерано, где лечится от туберкулеза, в несколько церемонной, а также лестной манере, желая ей понравиться, то кажется, что он ее опережает. Довольно скоро, насколько можно судить по неполной и недатированной переписке², "дорогая госпожа Милена" переходит в "Милена", "Вы" меняется на "ты", но в этот момент молодая женщина берет инициативу в свои руки, и своей проворной решительностью, живым напором и пылкой сноровкой — ему тридцать восемь, ей — лишь двадцать четыре, но бесконечно более богатых опытом года — она ускоряет события, и Франц Кафка вдруг обнаруживает себя во власти грандиозного чувства, перед которым он в страхе отступает. Она пишет ему об этом: «Ты в ужасе от того, что на тебя свалилось», и он соглашается с присущей ему деликатной искренностью: потрясен — да, как были потрясены пророки, — «слабые

¹ В июле 1916 он еще раз помечает: «Я никогда еще не испытывал доверия к женщине, разве что в Цукмантеле. Или еще со швейцаркой в Риве. Первая была уже женщиной, а я еще ничего не умел; вторая — ребенком, я же совершенно растерялся. (Девушка из Ривы была христианкой, и он говорил о ней в период их знакомства, в октябре 1913: «Пребывание в Риве оказалось для меня очень важным. Я впервые понял христианскую девушку и смог пожить в кругу ее забот».)

² "Briefe an Milena", "Письма к Милене", опубликованные с предисловием Вилли Хааса (друга Милены) под редакцией Макса Брода, издателями S. Fischer Verlag во Франкфурте и Schocken Books в Нью-Йорке.

дети, когда они слышали зовущий их голос, то впадали в трепет и теряли волю». Милена живет в Вене, она замужем, но ее замужество наполовину недействительно: разрыв уже намечался и вскоре станет окончательным. Кафка должен уехать из Мерано, чтобы возобновить жизнь в Праге. Она просит его проехать через Вену — приглашение с ужасом отвергается. Она настаивает — он отказывается с нарастающим беспокойством: «Я не хочу (Милена, помогите мне...), я не хочу (это не слабый лепет) ехать в Вену, потому что духовно я не выдержу такого усилия». «Я болен духовно: болезнь легких — это не что иное, как болезнь духа, вышедшая из берегов». «Я, конечно же, не приеду, но если, к своему неописуемому удивлению, я все же окажусь в Вене — этого не случится, — то мне не нужно будет ни завтракать ни обедать, разве что носилки, чтобы растянуться хоть на мгновение». Но тут страсть Милены начинает бушевать, ее письма становятся гневными, проникают в комнату своего адресата со «свистаньем бури». Эта стихийная горячность, которую она все же ловко направляет, в конце концов, одерживает верх над Кафкой: сначала он продлевает свое пребывание в Мерано, а затем решает приехать в Вену, где пробудет четыре дня.

Два последних дня этого визита оставляют в нем огромную надежду на возможность счастья. Вернувшись в Прагу, он пишет ей письма, озаренные восторженным чувством. «И все же, несмотря ни на что, мне порой кажется, что если и возможно умереть от счастья, то именно это и должно со мной произойти. А если тот, кому уготовано умереть, благодаря счастью может остаться в живых, тогда я останусь жить». Конечно, существуют препятствия: она христианка, — но разве это помеха? Нет, не для нее, уже раз вышедшей за еврея³, да и не для Кафки, который не чувствует себя разделенным с Миленой этой частностью, обеспокоенный лишь молодостью Милены, столь молодой, что она свободна от бремени веков, давящем на него как на

³ Все же из-за этого замужества у нее были неприятности с семьей.

еврея. Она замужем, но хотя в письмах муж ее выглядит препятствием, разделяющим их, так лишь кажется, ибо однажды уже уйдя от мужа – а позже они окончательно разойдутся по взаимному согласию, – она немедленно вернула бы себе свободу, не будь других преград. Что же их разделяет? Однажды она просит его приехать в Вену и, чтобы он мог получить необходимый для этого короткий отпуск, предлагает прислать ему в контору телеграмму со словами: "Тетя Клара тяжело больна". Уловка невинна, но Кафка не хочет лгать; он хотел бы, но не может: контора – это «живое существо, которое, где бы я ни был, смотрит на меня своими невинными глазами; и с этим существом я чувствую себя связанным какой-то неведомой мне связью, хотя оно не менее чуждо мне, чем люди, проезжающие в данный момент по бульвару на автомобиле. Оно мне чуждо до абсурдности, но как раз поэтому с ним нужно быть обходительным, и поэтому я не могу лгать».

Этот случай приоткрывает то, что их разведет. Милена дает дорогу своей страсти, она считается только со своим желанием, а желание ее не знает ни сомнений, ни границ, ни раздвоенности. Они встречаются еще один раз в Гмюнде, на несколько часов, но эта встреча не окажется столь же счастливой, как венская, она не сблизит их, а наоборот, разведет почти безвозвратно. Затем начинаются странные интриги. Если Милена ревниво относилась к невесте Кафки, Кафка будет ревновать к ее друзьям, вероломно пытающимся изменить ее отношение к нему. Недопонимания сменяются одно за другим. Пройдут месяцы, прежде чем Кафка вновь вернется к осознанию своей участи лесного зверя, чуждого жизни мира. Напрасно молодая женщина пытается построить планы на будущее, развеять его тоску, заставить надеяться; напрасно старается почти ежедневными письмами поддерживать связь: она наталкивается на непримиримость его отчаяния, на силу одиночества, на безумное желание замолчать и укрыться в безмолвии. Как бы велика ни была в ней страстная требовательность, она ничего уже не может сделать против силы, охраняющей теперь молчаливую скрытность

Кафки. Он больше не хочет ни писать, ни получать писем и, готовый причинить боль своей подруге, с едва сдерживаемой жестокостью принуждает ее: «Поэтому я прошу тебя, оставь меня в моем молчании». «От этих писем + одно страдание; рождаясь из неутешного страдания, они приносят лишь неутешные муки. Оставаться в молчании – это единственный способ жить: здесь и там»⁴.

Таким образом, несмотря на стремительный натиск, на величественное сияние чувств, Милена потерпела поражение, а может, поражение это объясняется самой силой ее страсти? Естественно, возникает желание в это поверить, желание сказать, что Кафка, поначалу захваченный величием дара, который ему преподнесли, был также напуган этим величием, со страхом, с тревогой перенес его грозный шок; и в конце, когда отношения их становились все хуже, погрузился в бездну такого страдания, что готов был пожертвовать молодой женщиной для того лишь, чтобы избавиться от этих приступов, полностью отнимающих его покой.

...

Отношения Кафки с миром женщин всегда были очень двойственными: его произведения позволяют это почувствовать, некоторые из дневниковых записей подтверждают и письма к Милене действительно раскрывают это нам, показывая, насколько этот мир для него привлекателен, – привлекателен именно в силу отращения, которое он к нему испытывает. Когда Милена – молодая, свободная женщина, вовсе не созданная для того, чтобы желать понапрасну, – после поездки в Вену, где они просто лежали, спокойно растянувшись бок о бок в лесу, видит его сомнения по поводу ночи, проведенной в Гмюнде, то задается вопросом: нет ли у него

⁴ В дальнейшем Милена и Кафка вновь увидятся в Праге. В "Дневнике" коротко упоминается об этом. Милена умерла в лагере Равенсбрюк 11 мая 1944 года. Госпожа Бубер-Нойман очень трогательно рассказала о той, кто в те дни была ее подругой по судьбе.

каких-нибудь причин для беспокойства? Тогда он рассказывает ей о своей первой ночи. Ему было двадцать лет, и он зубрил какую-то бессмыслицу для своего первого госэкзамена. Дело было летом, стояла жара, и он через окно, знаками, не произнося ни слова, сумел договориться с молодой девушкой, работавшей в магазине готового платья, расположенном напротив. Он должен был зайти за ней вечером, около восьми, но когда он спустился, там был кто-то еще. «Это мало что меняло, я боялся всех на свете и этого человека, соответственно, тоже; даже если бы его там не было, я бы все равно боялся». Однако девушка подала ему знак следовать за ними, и пока она пила пиво со своим спутником, он сидел за соседним столиком и ждал. В конце концов девушка зашла к себе домой и спешно вышла, чтобы присоединиться к Кафке, и он отвез ее в отель. «Все это, даже до отеля, было привлекательным, возбуждающим и мерзким. В отеле лучше не стало, и когда утром — а погода стояла все такая же теплая и ясная — мы проходили по Карлсбрюке, возвращаясь домой, я все-таки был счастлив, и это счастье состояло в покое, наконец исхившем от моего вечно томящегося тела, но прежде всего, оно заключалось в том, что все происшедшее не оказалось *еще* более омерзительным, еще более грязным». Однако после следующей встречи Кафка разочаровался в девице из магазина, так что больше не мог на нее смотреть, хотя она все время преследовала его взглядом, полным непонимания. «Я бы не сказал, что единственной причиной моей неприязни (конечно, это не было ее причиной) было то, что девушка, совершенно невинно, сделала одну маленькую мерзость (не стоит и говорить об этом), произнесла одну маленькую грубость (не стоит и говорить об этом), но воспоминание об этом осталось, я уже в тот самый момент знал, что никогда этого не забуду, и одновременно был уверен, или мне так казалось, что эта мерзость и грязь, внешне, конечно, случайные, но внутренне совершенно закономерные, полностью соответствовали всему в целом, и что именно эта мерзость и грязь (для которой ее маленький жест, малень-

кое слово явились лишь крошечным симптомом) и завлекли меня с такой безумной одержимостью в тот отель и отняли у меня, вплоть до настоящего времени, все силы. С тех пор ничего не изменилось. Мое тело, часто спокойное на протяжении нескольких лет, вновь оказывалось невыносимо взбудораженным этим желанием вполне определенной маленькой мерзости, чего-то слегка отталкивающего, болезненного и грязного, в лучшем из того, что со мной происходило по этому поводу всегда было немного плохого запаха, немного страдания, немного ада...» С Миленой, добавляет он дальше, он впервые вступил в совершенно иной мир: «Поэтому не только приближение твоего тела, но ты сама оказываешь на меня этот тревожно-успокаивающий эффект. И у меня не было "смятения" перед ночью в Гмюнде, — но лишь обычное мое "смятение" — ах! — но и обычного достаточно...»

Однако немного раньше, упомянув часы, проведенные с Миленой в Вене, в лесу, когда его голова покоилась на плече молодой женщины (эта страница чудесна, редко когда язык Кафки был столь уподоблен счастью), он добавляет: «Но как раз между этим миром дня и тем "получасом в постели", о котором в одном из писем ты говорила мне с подчеркнутой небрежностью, как о чем-то мужском [эта небрежность была направлена лишь на то чтобы подбодрить Кафку; по крайней мере, таково мнение издателя писем], для меня существует пропасть, которую я не могу преодолеть, вероятно потому, что не хочу. Там, на другом краю этой пропасти, находится то, что принадлежит ночи, нечто абсолютно ночное, а здесь мир принадлежит мне; и стоит ли перепрыгивать на ту сторону, в ночь, чтобы еще раз сделаться ее обладателем?... Стоит ли идти туда из-за любви к черной магии, к философскому камню, к трюкачеству, к алхимии, к волшебному кольцу? Все это чуждо мне, и я этого ужасно боюсь. Хотеть овладеть этой магией, в спешке одной ночи, тяжело дыша, брошенному, одержимому, стремиться с помощью волшебства подчинить себе то, что при свете дня находишь в раскрытых глазах ("возможно", по-другому нельзя иметь

детей, "возможно", дети – это тоже магия. – Оставим теперь этот вопрос) – вот почему я столь признателен тебе (тебе и всему), вот почему вполне естественно, что рядом с тобой я чрезвычайно спокоен и чрезвычайно возбужден, чрезвычайно скован и чрезвычайно свободен; вот, опять же, почему, осмыслив это, я отказался от всякой другой жизни. Посмотри мне в глаза!»

Кафка изъясняется так просто, с такой ясностью, с такой прозрачностью, что возникает соблазн поверить в нашу способность понять то, что лишь нашло себе здесь новую форму для выражения. Пусть мир желаний и наделен для него той ночной сущностью, о которой он говорит с содроганием ужаса, – утверждать, что он хочет от него отказаться, тоже нелепо, так как он знает, что почти целиком принадлежит ночи, и поэтому отчасти сам связан с этой роковой чуждостью; вот почему ему не удастся держать ее на расстоянии; вот почему, даже теряясь при погружении в нее, он все же чувствует, что для того, кто обречен быть соучастником ночи, она становится обманчивой, иллюзорной, мучительной – но, возможно, и спасительной – силой, источником, от которого с жадностью хочется отпнуть, с той жадностью, которая побудила Йозефа К. запечатлеть следы своей жадности на свежем лице мадемуазель Бюрстнер. Сочинительство для Кафки – это тоже сделка, заключенная с опасностью ночи: "господство темных порывов", "высвобождение сил, обычно остающихся в тени", "нечистые объятия" – все это, говорит он, участвует в письме. «Что мы знаем там, наверху, когда пишем рассказы среди дня, при свете солнца?» Дар молчаливый, таинственный, но проникнутый нечистой магией, – и в то же время мало кто полагался на этот дар и на эту магию так, как Кафка, – как на особый спасительный выход. Возможно, также дело обстояло и со страстью.

Именно в письмах к Милене, можно встретить наиболее частое повторение слова *тревога*, все более живое

выражение того, насколько эта тревога овладевает существом Кафки. Иногда кажется, что в этих письмах он принижает себя и, в особенности, когда надежда сменяется отчаянием, разит себя с чувством такого бесконечного пренебрежения, чрезмерность которого представляется порой подозрительной издателю писем Вилли Хаасу: мог ли Кафка и вправду считать себя в глазах молодой женщины, да и вообще всего, что происходило вокруг нее, тем убогим низким созданием, каким он себя ей описывал? Не преувеличена ли его откровенность? Какова доля его самого в этом поспешном, не без некоторого горького удовольствия, стремлении в низины, за малейшее отступление от которых он упрекал себя?

У Кафки и правда есть странная склонность, возможно – вкус, к пытке, и хотя он сам ее развенчивает, она как бы позволяет ему смягчить участь, заранее подставляя себя ее жестокости. Не стоит также поддаваться заблуждению: когда он чувствует зависимость от своей тревоги, говоря Милене: «Мы оба обвенчаны с тревогой – ты в Вене, я в Праге. И ты не единственная из нас двоих, кто пеняет на эту зависимость», – то чувствует свою связь не с убожеством небытия или навязчивостью своих страхов, но с тем свойством, которое составляет самую богатую, самую лучшую часть его существа. Ему необходимо оправдать эту тревогу, дать дорогу тому, к чему она принуждает, и в еще большей степени тому, что она отвергает, – ибо если Милена любит его, то это благодаря самой этой тревоге, так как именно она и есть предмет ее любви. «Самые лучшие из твоих писем... это те, которые дают повод для моей "тревоги", всячески стараясь убедить меня, что для нее нет причин. Ибо и сам я, когда кажется, что я отстаиваю эту тревогу лишь ради интереса, на самом деле оправдываю ее как самую глубокую сущность меня самого; да, из нее я черпаю мою сущность, и она лучшее из того, что во мне есть, а так как это моя самая лучшая черта, то, пожалуй, только ее ты и любишь во мне, ибо что, кроме нее, может быть во мне достойным любви? А она – достойна любви».

"Она достойна любви" — Кафка не без гордости говорит здесь о своей самой главной сущности, о том, от чего он не намерен отрекаться, об участии беспокойства и страданий, которая, без сомнения, заставляет его осознать себя надломленным существом, проникнутым небытием, т. е. чем-то ужасным и пугающим для него самого, но при этом делающим его достойным любви, как если бы любовь или желание были самой сердцевиной, самой изнанкой тревоги.

В одном из последних писем он показывает Милене, кто есть он и кто она: «Это приблизительно так: я, лесной зверь, почти не бывал в лесу, я лежал в какой-то грязной яме (грязной, конечно же, вследствие моего присутствия); и вот снаружи, на свободе я увидел тебя, самое прекрасное из того, что мне когда-либо доводилось видеть, и я забыл обо всем, я забыл самого себя, и направился, с беспокойством, правда, в сторону новой, хотя и знакомой, свободы, я подходил все ближе и дошел до тебя, я прикорнул подле тебя, как если бы у меня было на то право, я опустил лицо в твои руки и был так счастлив, так горд, так свободен, так силен, как если бы я был у себя, — но что значит "у себя"? в глубине души я был лишь зверем, я всегда уже принадлежал лесу и если бы остался жить здесь на свободе, то лишь за счет твоей милости; не зная того (ибо я забыл обо всем), я читал мою судьбу в твоих глазах. Но это не могло продолжаться. Хоть ты ласкала меня своей дружеской рукой, было неизбежным, что ты заметишь мою странность, которая бы напоминала о лесу и указывала на мое происхождение и на мою истинную среду. И вот пришло время неотвратимых слов о "тревоге", которые неизбежно повторялись, мучая меня (и тебя тоже, но тебя лишь невольно) до глубины души, и заставляли все яснее понимать, какой неуместной плешью я оказался, каким препятствием, какой помехой я стал для тебя во всем... Я вспомнил о том, кто я есть, в твоих глазах я прочел конец иллюзий, я испытал страх ночного видения (в котором привиделось, что чувствуешь себя как дома там, где не имеешь права быть), я испытал этот страх в действительности и, не вынося больше

солнца, впадая в отчаяние, я должен был вернуться в сумерки, как и вправду загнанный зверь, и я бросился бежать, задыхаясь, преследуемый мыслью: "Если бы я мог унести ее с собой, — и другой мыслью: Существуют ли сумерки там, у нее?". Ты спрашиваешь меня, как я живу: вот как я живу!»

Необходимо постараться прочесть эту страницу так, как она была написана, понимая, что речь здесь идет не об образе в обычном смысле слова, но что Кафка и вправду принадлежит лесной чаще, а его мир — это мир сумерек, из которых он высвобождается лишь по мимолетной милости. Но изгнанный из мира, из земли обетованной, лишенный надежды, обречен ли он на отчаяние? Приговоренный к пустыне, к отчуждению, может ли он проложить свой путь в этой пустоте и в пустыне найти возможность иной земли, в изгнании же — новое отечество? Он скажет об этом в одной из записей своего дневника, сделанной немного позже⁵; в отношении же Милены произнесет таинственные слова, в которых будет чувствоваться, что лесной зверь видит и знает то, что не видят и не знают счастливые мира сего: «Ты не можешь в точности понять, Милена, о чем здесь речь, даже отчасти, я и сам этого не понимаю, я только дрожу в неистовстве, я истязаю себя до безумия, но что это такое и что влечет нас издалека, я не знаю. Я знаю лишь то, что мне нужно вблизи: мне нужно молчание, сумерки, скрытность, — здесь я стою и не могу иначе⁶. Само неистовство проходит, оно уже частично прошло, но силы, пробуждающие его, продолжают дрожать во мне и до и после. Да, моя жизнь, мое существо зависят от этой подземной угрозы; если она перестанет существовать, я перестану существовать вместе с ней. Это мой способ участвовать в жизни, исчезни он — и я уйду из жизни с той же легкостью и простотой, с какой мы закрываем глаза. Наверное, так было всегда, с тех пор, как мы узнали друг друга, а если бы этого не было, бросила бы ты хоть мимолетный взгляд

⁵ 28 и 29 января, в Шпиндлермюле.

⁶ Это слова Лютера: Hier stehe ich, ich kann nicht anders.

в мою сторону?»

Вот почему там, где кажется, что Кафка говорит о себе в манере, унижающей его гений, его слова несут в себе не только резкость хулы, но также трепещут то ли от близости, то ли от воспоминания о том, что бесконечно превосходит обыденный опыт, что само по себе удивляет и пугает Кафку, но лишь потому, что он предчувствует здесь головокружительную мощь восхождения: «Но это еще не самое удивительное, самое удивительное – это если бы ты хотела пойти за мной, т. е., говоря об этом музыкально, если бы ты хотела покинуть весь мир и спуститься ко мне на такую глубину, на которой, очутившись там, ничего уже нельзя увидеть, а чтобы достигнуть этой глубины – странно, страшно – тебе пришлось бы не только спуститься, но и подняться сверхчеловеческим усилием высоко вверх, выше себя самой, с такой мощью, что тебя, возможно, измотало бы настолько, что ты бы рухнула вниз и погибла (а я, конечно, с тобой). И все это для того, чтобы вернуться в то место, в котором нет ничего соблазнительного, в котором я живу без радости и несчастья, без заслуг и прегрешений, только потому, что меня туда поместили». (Написанное до наступления отчаяния, это письмо, однако, выражает все ту же истину: чтобы соединиться с Кафкой там, где он находится, в сумеречной глубине, необходимо спуститься до бесконечности, а также подняться, возвыситься вплоть до исчезновения. – «Странно, странно».)

...

Брод утверждал, что в *Замке* Кафка воспроизвел свои отношения с Миленой. В этой интуитивной находке, безусловно, есть доля правды, но была ли Милена Фридой, а Клямм мужем Милены? А Ольга, была ли она невестой Кафки, этой простой девушкой, довольно беззащитной, на которую Милена со столь несправедливой жестокостью обрушила свою ревность. А подруги Милены, эти коварные подруги, интриговавшие против Кафки, находим ли мы их в образе жены трактир-

щика, что объяснило бы ее то неясную, то открытую неприязнь. Трудно сказать: реальные события не разъясняют произведение, не приближают его к нам. Можно лишь почувствовать, что эти события, пожалуй, продолжают в произведении, но не с тем, чтобы получить в нем свое выражение, пусть даже ценой преобразования, а с тем, чтобы стать частью другого опыта, неустрашимого, который формируется в соответствии со своими внутренними потребностями и целями, – опыта, не менее важного для судьбы Кафки, нежели история его неудавшейся страсти. Однако, если, читая письма и вспоминая *Замок*, мы невольно начнем делать сопоставления между двумя этими мирами, то удивимся и даже испугаемся, представив себе, что Милену, столь замечательная личность, которую он в своих восторженных заявлениях ставил превыше всего, могла в действительности романа стать всего лишь незначительной Фридой, без особой прелести и заслуг, кроме разве что ее близости с Кляммом, – а также, что та прекрасная страсть, о которой письма говорят так, что мы готовы назвать ее возвышенной, как это делал Стендаль, в романном опыте превращается в столь грустную связь, в столь жалкие объятия, без счастья и без будущего, между вероломным чужаком и неверной служанкой.

Как тот, кто любил Милену с таким страстным преклонением, мог настолько принизить свои чувства, чтобы превратить их в ажурность влечения, заставившего К. соединиться с Фридой в столь холодной и пустой близости? Такова ли истина, которую следует читать за прекрасными и возвышенными фразами писем? И если так, то не говорит ли эта истина в куда более жестокой манере, чем нам казалось, о том, что Милена потерпела неудачу?

Допустим, что все это и в самом деле так. Но предположив, что наше желание найти в книге отражение реальных чувств Кафки справедливо, в нашем чтении необходимо пойти еще дальше и не ограничиваться разбором отношений между теми или другими персонажами. Все произведение в своей сжатой реальности

должно говорить нам о мучительной, темной и захватывающей силе, которой была пронизана действительная история. Тогда — все меняется и нужно принимать в расчет не только грустную ничтожность взаимоотношений Кафкиной любовной истории, но также сияющую тайну Замка, и, кроме того, безмерную страсть поисков, никогда не стихающих, ничем не удовлетворенных, которые даже при полном отсутствии сил продолжают свое усилие и никогда не сдаются. Тогда можно сказать, что *Замок* — это книга о необычайной страсти и что в этой страсти (которой не хватает *Процессу*) отразился порыв, однажды перенесший, против воли, молодого человека из Мерано к молодой женщине из Вены. Эта страсть громадна и если ее постигла неудача, то это оттого, что в стремлении достигнуть цели она должна была ее перешагнуть. Постоянно говоря о своей слабости, Кафка в то же время осознавал эту страшную силу, способную на все, которая могла в нем возникнуть. Он говорит Милене: «На большой шахматной доске я не являюсь даже последней из пешек (я далек от этого) и тем не менее, идя наперекор всем правилам и грозя испортить игру, я хотел бы занять место королевы — я, последняя пешка, т. е. фигура не существующая, и чье участие в игре поэтому невозможно, — хотел бы даже занять место короля, а может и всех фигур вместе взятых, вплоть до того, что если бы я действительно захотел этого, то мог бы обратиться к другим методам, более бесчеловечным». Такова страсть Кафки, такова необычайная сила, присутствующая в нем, когда он устремляется к Милене (но настолько сильная, что устремляет его и гораздо дальше); и такова же холодная страсть К., тоже последней пешки, фигуры несуществующей, идущей против всех правил, находящейся вне игры, но желающей играть, — и если бы он действительно пожелал, то мог бы совсем иным, нечеловеческим способом превзойти любую цель, но по причине самого этого желания — чрезмерного, нетерпеливого, бесконечно невежественного — он ничего не может достичь, он ничего не может.

ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫЙ ГОЛОС (БЕЗЛИЧНЫЙ ГЛАГОЛ, “ОНО”)

Я пишу (произношу) такую фразу: “Жизненных сил хватает лишь до определенного предела”. Произнося ее, я подразумеваю нечто очень простое: опыт усталости, который в любую минуту дает нам ощущение ограниченности жизни, сделав несколько шагов по дороге, скажем девять или десять, ты падаешь. Предел, указывающий на усталость, ограничивает и жизнь. Смысл жизни тоже, в свою очередь, ограничен этим пределом: ограниченный смысл ограниченной жизни. Но происходит нечто обратное, и есть разные способы это обнаружить. Речь изменяет положение вещей. Фраза, которую я произношу, стремится втянуть вовнутрь самой жизни предел, который должен был отметить ее лишь извне. Сказано — у жизни есть предел. Предел не исчезает, но получает из речи, возможно, беспредельный смысл, который он, якобы, пытается ограничить: утверждая предельность смысла, смысл предела ей противоречит или, по крайней мере, смещает ее; в результате существует опасность потерять знание о пределе, понимаемом как ограниченность смысла. Как же говорить об этом пределе (о смысле его), не позволяя смыслу делать его бес-предельным? Здесь нам придется выйти в совершенно другую речь, а для начала обнаружить, что фраза “жизненных сил хватает лишь до определенного предела” сама по себе не вполне возможна.

Тем не менее сохраним ее. И напишем рассказ, для которого эта фраза будет своего рода завершением. Есть

ли разница между двумя одинаковыми фразами? Безусловно, и очень большая. Я мог бы представить ее приблизительно так: рассказ – это как бы крут, оставляющий жизнь за своими границами; это не значит, что он к ней никак не относится, но его отношения с ней отстраняющи. В этом круге все еще присутствует смысл того, что сказано, и того, что есть на самом деле, но он присутствует как бы на отдалении, сохраняя определенную дистанцию, которая заведомо отстраняет и всякий смысл, и недостаток смысла. Это отдаление превосходит любой уже заданный смысл, но не кажется при этом ни избытком, ни просто недостатком. Оно подобно речи, которая не разъясняет и в то же время не усложняет. Часто в плохом повествовании – предположим, что такое существует, хотя в этом нельзя быть абсолютно уверенным, – возникает впечатление, что кто-то говорит на заднем плане и подсказывает событиям или же персонажам все, что они сами должны сказать, – совершая откровенное и грубое вторжение; в таких случаях это называется присутствием автора, некоего властного и снисходительного “я”, все еще укорененного в реальности и нескромно вторгающегося в повествование. Такое вторжение и вправду нескромно: круг из-за него пропадает. Но правда и то, что это впечатление от говорящего на заднем плане также относится к своеобразию повествования и тем самым к реальности повествовательного круга: как если бы центр этого круга был расположен вне его, на заднем плане, где-то бесконечно позади; как если бы сама внешность, несмотря на свою полную невозможность быть центром, была этим центром. Но эта внешность, этот “задний план” – вовсе не высокое пространство господства, откуда можно было бы охватить все одним взглядом и управлять событиями (круга), – не сама ли это дистанция, возникающая из недостатка языка как его предел, абсолютно внешняя по отношению к нему и тем не менее присущая ему как в некотором роде его составляющая, – дистанция бесконечная, из-за которой присутствие в речи всегда в то же время означает присутствие вне ее, такая, что если бы было

возможно “объять” и “описать” ее вместе с присущим ей смыслом, то мы смогли бы говорить о пределе, то есть ввести в речь опыт ограниченности, опыт-предел. Рассмотренный в этом измерении, рассказ стал бы опасным пространством, в котором фраза “жизненных сил хватает...” смогла бы утвердить себя со всей реальностью, но где, с другой стороны, все фразы, даже самые невинные, рискуют обрести ту же двойственность, которую обретает речь, достигнув своего предела. Возможно, этот предел и есть безличное.

...

Я не стану возвращаться к “использованию личных местоимений в романе”, что уже дало повод для стольких интереснейших исследований.¹ Я думаю, нужно пойти немного дальше. Если, как это было показано (в *Пространстве литературы*), писать – значит переходить от “я” к “оно”, и если при этом “оно”, ставшее на место “я”, не означает ни другого “я”, ни тем более не говорит об эстетическом безразличии – то есть о порочном умозрительном пользовании, позволяющем читателю или зрителю участвовать в трагедии ради забавы, – остается выяснить, что же задеируется, когда писатель подчиняет свое творение требованиям этого неопределимого “оно”. В повествовательной реальности нам слышится, всегда как нечто избыточное, голос какой-то неопределенности, которую развитие этой реальности очерчивает и выявляет, постепенно делая ее явной, хотя и в несколько обманчивой манере. “Оно” – это неявное выражение того, что происходит, когда мы приступаем к рассказу. Далекий эпический сказитель говорит о случив-

¹ Я отсылаю к книге Мишеля Бютора *“Repertoire II”* (Minuit). Во французском языке в формировании безличной формы (*neutre*), о которой идет речь, участвует местоимение *il*, собственное значение которого – “он”. В русском языке “*il*” имеет два эквивалента: соответственно “он” и “оно”, подразумеваемое в безличной форме глагола. – *Прим. пер.*

шихся похождениях, как бы заставляя их свершиться вновь, независимо от того, участвовал он в них или нет. Но сказитель – не историк. Его пение – это продолженность, где, посредством воспоминания, событие выходит в речь, в ней совершаясь; память – муза и прародительница муз – сохраняет в себе правдивость, то есть реальность того, что происходит: именно, пока он поет, Орфей спускается в Аид, хотя в переводе говорится, что он спускается посредством силы пения, но тут пение уже инструмент, что означает искажение нарративного основания. Повествование – это таинство. Таинственное “оно”, имеющее эпическую основу, очень быстро расщепляется: “оно” становится отстраненной связностью *истории* (в полном и как бы волшебном смысле этого слова); *история* освобождается, будто задуманная в сознании демиурга, и существует сама по себе – остается лишь ее рассказать. Но вскоре *история* теряет чары. Опыт разочарованного мира, введенный в литературу “Дон Кихотом”, рассеивает *историю*, противопоставляя ей банальность действительного; таким образом, реализм надолго овладевает романической формой, которая становится успешным жанром преуспевающей буржуазности. “Оно” воплощает тогда повседневность, лишенную подвигов, – то, что происходит, когда ничего не происходит, ход мира во всей его незаметности, потерянное время, монотонное и краткое существование. В то же время становится все более очевидным, что третье лицо как таковое начинает означать вторжение персонажа: ибо романист отказывается говорить “я”, вверяя эту функцию другим; роман становится заселенным маленькими “я”, страдающими, полными амбиций, несчастными, хотя всегда удовлетворенными своим несчастьем; индивидуальность утверждается со всем ее субъективным богатством, со всей ее внутренней свободой и психологизмом; романическое повествование, имеющее дело с индивидуальностью, независимо от его содержания, изначально отмечено идеологией, поскольку оно предполагает, что одного индивидуума, со всеми его особенностями и всей ограничен-

ностью, достаточно для того, чтобы говорением создать мир, то есть оно предполагает, что пути мира – это пути индивидуальности. Как мы видим, “оно” распадается надвое: с одной стороны, остается то, что нужно рассказать, то есть “объективная” действительность в том виде, в каком она раскрывается заинтересованному взгляду; с другой стороны, эта действительность оказывается упрощенной до скопления индивидуальных жизней, до “субъективностей”, до размноженного и персонализированного “оно”, до “эго”, предъявляющего себя под личиной третьего лица. В ходе повествования слышится оправданный в той или иной мере голос рассказчика, то мнимый, а то и ничем не прикрытый.

Что же исчезло в этом примечательном построении? Да почти все. Не стану на этом задерживаться.

Необходимо сделать еще одно замечание. Сравним, не теряя из виду всю ограниченность подобного метода, ибо он чрезмерно упрощает дело, безличность, которой мы по праву или без права наделяем романы Флобера, и безличность романов Кафки. Безличность любого безличного романа порождается эстетической дистанцией. Здесь главенствует правило: романист не должен вмешиваться. Автор, даже если мадам Бовари – это я, подавляет всякую непосредственную связь между собой и повествованием; размышления, комментарии, морализация, с пафосом допускавшиеся еще у Стендаля или у Бальзака, становятся тяжким прегрешением. Почему? По двум отличным, хотя нередко отождествляемым, причинам. Во-первых, эстетическая значимость излагаемого зависит от того, в какой мере наша заинтересованность в нем сохраняет отстраненность. Незаинтересованность – важнейшая категория суждения вкуса со времен Канта и даже Аристотеля – означает, что эстетическое действие не должно основываться ни на какой выгоде, если, конечно, оно хочет вызвать

заслуженный интерес. Интерес незаинтересованный. Автор должен также устанавливать и героически хранить дистанцию, чтобы читатель или зритель тоже могли оставаться на отдалении. Идеалом по-прежнему остается представление классического театра: рассказчик присутствует там лишь для того, чтобы поднять занавес; пьеса играется, по сути, от имени вечности и как бы без него. Он не рассказывает – он показывает, а читатель не читает, а смотрит, присутствует и становится причастным, хотя не принимает участия. Другая причина – почти такая же и все же совершенно иная. Автор не должен вмешиваться потому, что роман – произведение искусства и существует сам по себе, как нечто нереальное, в мире, находящемся вне мира, и ему необходимо предоставить свободу, убрав все подпорки и обрезав все крепления, чтобы сохранить его статус воображаемого объекта (но здесь уже заявляет о себе Малларме, то есть подразумеваются совершенно иные требования).

Вспомним на минуту Томаса Манна. Его случай интересен потому, что он не уважает требований невмешательства и постоянно вторгается в изложение, иногда через персонажей-посредников, а иногда и в более прямом смысле. Что же получается из этих попеременных вторжений? Они не носят морального характера – не критикуют того или иного персонажа; не пытаются вносить ясность извне, подобно руке создателя, лепящей образы на свой лад. Они представляют собой вмешательство рассказчика, оспаривающего саму возможность повествования, – вмешательство, по сути, критическое, но под видом игры, язвительной иронии. Флоберовская безличность, скованная и давящая, еще утверждала законность нарративного приема: рассказывать означало показывать, позволять быть или делать существующим, не ставя при этом под вопрос – несмотря на важные сомнения, которые могли уже существовать, – пределы и функции реальности повествования. Томас Манн прекрасно знает, что наивность потеряна. И он пытается ее восстановить, не замалчивая иллюзии, но, наоборот, настаивая на ней, делая ее

настолько очевидной, что, играя с ней, он играет и с читателем, и тем самым вовлекает в игру и его. Томасу Манну, тонко чувствовавшему, что такое праздник повествования, удастся воссоздать его как праздник нарративной иллюзии, возвращая нам наивность другого порядка – порядка отсутствия наивности. То есть можно сказать, что, изменяя эстетической дистанции, он также заявляет о ней, утверждает ее через повествовательное сознание, выступающее в качестве темы, тогда как в более традиционном безличном романе она исчезала совсем, будучи вынесенной за скобки. Изложение осуществлялось само по себе. Но изложение само по себе не осуществляется. Как известно, повествовательную функцию несет на себе тот или иной персонаж, – не то чтобы он и вправду повествовал, делая себя рассказчиком прожитого или проживаемого в настоящем, но как центр, вокруг которого организуется перспектива повествования, он представляет собой точку зрения, из которой все становится видимым. Таким образом, существует некое привилегированное “я”, пусть даже оно принадлежит персонажу, упоминаемому в третьем лице, который всячески старается не нарушить пределы своей осведомленности и не пересечь границы отведенной ему функции: таково господство посланников Джеймса, а также господство субъективного метода, ставящего достоверность изложения в зависимость от существования свободного субъекта; метода, справедливого до тех пор, пока он соответствует намерению придерживаться определенной позиции (упорство, даже одержимость, – это те правила, соблюдение которых, похоже, необходимо, когда дело касается письма: форма одержима – в этом ее опасность), но вовсе не надежного, ибо, с одной стороны, он безосновно утверждает возможность соответствия между повествовательным действием и прозрачностью некоего единичного сознания (как если бы повествовать – значило осознать, проектировать, раскрывать и скрывать, раскрывая), а с другой стороны, он поддерживает превосходство единичного сознания, которое лишь в

последнюю очередь, лишь вторично, является "говорящим" сознанием.

Меж тем, Кафка писал. Он преклонялся перед Флобером. Написанные им романы отмечены особой строгостью, которая могла бы позволить невнимательному читателю отнести их к флюберовской традиции. Однако в них все по-другому. Одно из отличий существенно для занимающей нас темы. Отстраненность, творческая незаинтересованность (столь очевидная у Флобера в том смысле, что он должен совершать усилие, чтобы не упустить ее) — эта отстраненность, существовавшая у писателя и у читателя по отношению к произведению и позволявшая умозрительно наслаждаться, возникает у Кафки в виде неустранимой чуждости внутри самой сферы романа. Она более не ставится под сомнение, не возрождается тем, что больше не укрывается, как у Манна (или Жида), — она становится средой художественного мира, пространством, в котором разворачивается в своей уникальной простоте нарративный опыт, — не тот, о котором повествуется, но тот, что рассказом запускается в действие; эта дистанция не просто как таковая проживается главным героем, столь же далеким от самого себя, как и от событий, вокруг него происходящих, от существ, ему встречающихся (это было бы все еще проявлением единичного "я"); эта дистанция отстраняет его самого, удаляя его от центра, ибо она постоянно смещает ось романа неким неизмеримым и неузнаваемым способом, искажая при этом самое строгое повествование привнесением другого языка или Другого в качестве языка (т. е. письма).

Последствия такого изменения будут зачастую неправильно интерпретированы. Одно из них, самое очевидное, вполне примечательно. Как только странная чуждость становится смыслом и как бы сущностью повествования, читатель, все время издали отождест-

влявший себя с его событиями (принимая его в расчет лишь с точки зрения умозрительной безответственности), больше не может оставаться незаинтересованным, то есть отстраненно наслаждаться. Что же происходит? Что за новые требования к нему предъявляются? Не то чтобы все это начинало к нему относиться — наоборот, это никак к нему, как, пожалуй, и ни к кому другому, не относится, остается, в некотором смысле, *безотносительным*; но в то же время он больше не может легко сохранять дистанцию, так как просто неспособен правильно определять свое место в отношении того, чье местоположение недоступно даже как неопределимое. Как же ему отделаться от абсолютной удаленности, которая вобрала, как кажется, все? Ему, не имеющему точки опоры, незаинтересованному в чтении, больше не позволено смотреть на вещи издали, сохранять в отношении них даже дистанцию взгляда, ибо отстраненность в ее отсутствующем присутствии не дается взгляду ни издали, ни вблизи и не может даже быть представленной как предмет, на который можно бросить взгляд. Впредь видение больше не подразумевается, изложение перестает быть тем, что позволяет видеть при посредничестве и под углом зрения заранее выбранного актера-зрителя. Главенство осматривающего сознания — нарративной осмотристельности (осмотристельности "я" — глядящего вокруг и все удерживающего под присмотром) — оказывается существенно поколебленным, притом что, конечно же, не исчезает вовсе.

Кафка учит нас тому, что когда рассказываешь, в дело запускается безличное, даже если это положение ему нельзя непосредственно приписать. Повествование, управляемое безличным, находится под надзором третьего лица ("оно"), которое в то же время не есть ни третье лицо, ни простая маска безличности. Третьему лицу, будь то "я", явно или неявно присутствующее, или просто событие, совершающееся с безличной значимостью в изложении, подчиненном безличному, недостаточно занять место, обычно занимаемое субъек-

том². Повествовательное "оно" вообще устраняет субъекта, а также присвоенность как переходного действия, так и всякой объективной возможности. Это выражается двояко: 1) язык изложения постоянно указывает нам на то, что рассказываемое никем не рассказывается: этот язык безличен; 2) в безличном пространстве повествования носители слова, субъекты действия, всегда занимавшие место персонажей, впадают сами с собой в отношения неопознаваемости: с ними происходит нечто, что они могут ухватить, только упуская способность говорить "я", – так, что это происходящее с ними как бы уже произошло: они понимают это лишь косвенно, как бы забывая о себе, и такое забвение вводит их в беспмятное настоящее повествующей речи. Это, конечно, не означает, что повествование в обязательном порядке рассказывает о забытом событии или о событии забвения, под воздействием которого существа и общества, оторванные каждое от своей сущности – или, как говорится, отчужденные – действуют как во сне, чтобы вернуть себе себя. Само повествование, независимо от его содержания, – это забвение, так что повествовать – значит подвергаться испытанию забвением, которое предвосхищает, строит и разрушает память. В этом смысле повествовать – это мука языка в нескончаемом поиске своей бесконечности. И само повествование – это не что иное, как ссылка на изначальный путь в обход, который, сбиваясь при этом с пути, воплощает письмо, – так что, когда мы пишем, мы как бы обрекаем себя на вечное блуждание.

Письмо связано с жизнью, но окольной связью, и в

² Третье лицо не занимает место, обычно закрепленное за субъектом, изменчиво дробясь, – оно изменяет то, что понимается под "местом": устойчивое, неделимое или ограниченное пространство. Здесь необходимо вновь (с некоторой неловкостью) пояснить: "оно", рассеиваясь подобно отсутствию в одномоментной множественности – в повторении – подвижного местоположения, разнообразно пустующего, определяет "свое" место как то, которому оно все время изменяет и которое поэтому всегда остается пустым, а также как излишек места, как надбавка, избыток топоса.

результате получается то, что никого не касается.

Повествовательное "оно" независимо от его присутствия или отсутствия, независимо от того, уклончиво оно или открыто, изменяет или нет свойства письма – его линейность, продолженность, разборчивость, – обозначает вторжение другого, понимаемого как безличное, во всей его неустранимой чуждости, со всей изворотливой порочностью. Это говорит другой. Но когда он говорит, все молчат, ибо другой – надо потерпеться писать его с большой буквы, что означало бы признать за ним имя собственное, как будто он наделен сущностным и даже уникальным присутствием, – это никакой не другой, вернее, ни тот и ни другой, и отметившая его безличность как бы лишает его единичности, помещая его всегда вне слова, действия или субъекта, под видом которых он себя подает. Повествовательный голос (я не говорю "повествующий") черпает в этом свою афонию. У этого голоса нет места в произведении, но он и не возвышается над ним, не падает с неба как залог некой высшей Трансцендентности: "оно" – не "абсолютно объемлющее" Ясперса, это как бы пустота в произведении, слово-отсутствие, о котором упоминает Маргерит Дюрас в одном из своих произведений, «слово-дыра, с возникшей внутри ямой, где должны быть зарыты все другие слова», и текст добавляет: «его нельзя произнести, но можно заставить звучать – как громадный, без края, пустой гонг...»³. Таков повествовательный голос, голос безличный, наговаривающий повествование из отсутствующего места, в котором оно замолкает.

Повествовательный голос безличен. Отметим мимоходом те особенности, которые отличают его с первого взгляда. С одной стороны, он ничего не говорит – не потому, что ему нечего добавить к тому, что должно

³ "Le Ravissement de Lol V. Stein" (Gallimard).

быть сказано (он ничего не знает), но потому что ему неслышно отсутствие, – отсутствие, заставляющее молчать и замолкающее, к которому речь становится впредь причастной. Поэтому с самого начала он сам себе непонятен, и все, что наделяет его особой реальностью, начинает изменять ему. С другой стороны, не имея своего собственного существования, говоря из ниоткуда, находясь по отношению к целому рассказа в подвешенном состоянии, он все же не растворяется в нем, как свет, который, оставаясь невидимым, позволяет увидеть: предельно внешний ему, он появляется из самой внешности, – той, что и составляет загадку письменной речи. Но нужно принять во внимание другие черты, в остальном схожие. Повествовательный голос, находясь внутри в той же мере, что и вовне, в отдалении без удаленности, оказывается неспособным воплотиться; он, конечно, может позаимствовать голос одного из персонажей, осмысленно выбрав его, или даже создать некую гибридную функцию посредника (он, исключая всякое посредничество), – но тем не менее он всегда остается отличным от того, кто его изрекает, остается безразличным-отличием, искажающим любой голос. Назовем его (произвольно) призрачным, фантомным. Не потому, что он появляется из загробного мира, не потому даже, что он раз и навсегда воплотил в себе некое сущностное отсутствие, но потому, что он склонен всегда отсутствовать в своем носителе и отрицать его как центр, являясь тем более безличным оттого, что он никогда не исходит из центра, не образует центр, не говорит от имени центра, и даже наоборот, – не позволяет произведению иметь таковой, лишая его преимущества быть в фокусе интереса, пусть даже афокального, а также не разрешая ему существования в законченной полноте, утвержденной раз и навсегда.

Молчаливый, этот голос привлекает речь лишь косвенно, не напрямую, и под прикрытием такой косвенной речи заставляет говорить безличное. На что это указывает? Повествовательный голос несет в себе безличность. Это выражается в следующем: 1) говорить

безлично – это говорить на расстоянии, храня дистанцию, без посредников и без собеседников, испытывая на себе бесконечную отстраненность этой дистанции, ее невзаимность, ее кривизну и асимметрию; ибо самая большая дистанция, в которой господствует асимметрия и при этом ни одному из терминов не отдается предпочтение – как раз и есть безличная форма (безличную форму нельзя обезличить); 2) безличная речь не скрывает и не обнаруживает. Это не значит, что она не имеет смысла (притворяясь под видом бессмыслицы, что отрекается от смысла) – она наделена смыслом, но выраженным не в значении видимости-невидимости; она открывает в языке другую возможность, непохожую на прояснение (или затемнение) смысла, на понимание (или отказ от него). Оно не относится к области оптического, оставаясь внешним по отношению параметрам ясности/неясности, которые кажутся основополагающими для любого познания и любой коммуникации в такой степени, что порой заставляют нас забывать о своем значении почтенной метафоры, – настолько они укоренены в языке; 3) свойство безличного – отменять атрибутивную структуру языка, то есть то его явное или скрытое отношение к бытию, которое немедленно утверждается в каждом языке как только что-то становится сказанным. Философами, лингвистами, политологами часто отмечалось, что ничто не может быть отрицаемо, не будучи предварительно утвержденным. Другими словами, всякая речь прежде всего высказывает и, высказывая, утверждает. Но может быть, повествовать (писать) – значит вовлекать речь в возможность такого говорения, которое наговаривает бытие, ни высказывая его, ни отрицая, – или, чтобы быть яснее, намного яснее, слишком ясным, – это значит устанавливать центр тяжести речи где-то еще, там, где “говорить” – это не утверждать бытие и не нуждаться в отрицании, чтобы приостановить его работу, которая совершается обычно во всякой форме выражения. Повествовательный голос при таком отношении есть голос критики как таковой, неслышимый, но позволяющий слышать. По-

этому, прислушиваясь к нему, мы и принимаем его зачастую за уклончивый голос зла или безумия⁴.

⁴ Этот голос – голос повествовательный – я, возможно необоснованно, а возможно и не зря, слышу в повествовании Маргерит Дюрас, упомянутом мной выше. Ночь, навсегда лишенная рассвета, – эта балльная зала, в которой произошло неопишное событие, его невозможно ни вспомнить, ни забыть, хотя оно хранимо забвением, – темное желание повернуться и увидеть то, что не относится ни к видимому ни к невидимому, т. е. хоть на мгновение удержаться взглядом где-то в непосредственной близости чужого, – там, где игра в прятки со зрением лишена ведущего, затем потребность (извечное человеческое желание) свалить ответственность на другого, обновить существование в другом, в постороннем, – это отношение-поединок, восхищенное, безразличное, несводимое к размышлению безличное отношение, даже если оно и подразумевает бесконечную пустоту желания; наконец, неотвратимая уверенность, что однажды случившееся будет вечно возобновляться, вечно изменять и отказывать себе таковы, как мне кажется, “координаты” пространства повествования, того круга, входя в который мы беспрестанно выходим вовне. Но кто здесь рассказчик? Не тот, кто докладывает, т. е. формально – а в общем немного неуместно – берет слово и в действительности завладевает им настолько, что кажется нам незаконным вторженцем; но слово его не может повествовать, ибо оно несет в себе – в этом его мудрость и его безумие – невозможное повествование, осознающее себя (неким замкнутым сознанием, прешествующим распадению на разум-безумие) как меру этой внешности, в которую, добравшись до нее, мы рискуем упасть, влекомые абсолютно внешней речью: чистой нелепостью.

ДЕРЕВЯННЫЙ МОСТ (ПОВТОРЕНИЕ, БЕЗЛИЧНОСТЬ)

Если считать, что всякое повествование от имени безличного – уже само по себе воплощение нелепости, то становится ясно, почему Дон Кихот, столь очевидным образом, открывает такую тревожную эпоху, как наша, – не потому, что он высвобождает нечто вроде нового чудачества, но потому, что, простодушно веря себя одному лишь движению повествования, он предается “нелепости” и в то же время запускает в ход (ставит на вид) то, что, начиная с него, и вплоть до, возможно, не слишком отдаленного будущего, будет называться литературой¹. Какое оно, безумие Рыцаря? Оно такое же, как у всех нас. Он много прочел и верит в прочитанное. С намерением навести ясность, верный своим убеждениям (это, как видно, человек увлеченный), он решает, покинув свою библиотеку, жить строго по правилам книг, чтобы понять, есть ли соответствие между миром и литературным вымыслом. И вот перед нами, пожалуй, первое в своем роде сочинение, которое добровольно выдает себя за имитацию. И хотя его центральный персонаж хочет казаться человеком действия, способным, как и его собраты, совершать подвиги, – то, что он осуществляет, это всегда лишь переосмысление, да и сам он – всего лишь двойник, а текст, в котором рассказываются его приключения – не книга, а ссылка на

¹ “Сколь очевидным образом”. Однако тем, кто лучше любого другого комментатора определил разрушительное предприятие Сервантеса, с момента которого Золотой Век Изящной Словесности заканчивается или движется к концу, оказалась Марта Робер, изложившая свои размышления по поводу двух этих произведений в книге, посвященной сю *Дон Кихот* и, во второй ее части, *Замку* Кафки.

другие книги.

Если вдуматься, за безумием Дон Кихота стоит еще более серьезное безумие Сервантеса. Дон Кихоту не хватает рассудочности, зато у него есть логика, так как решив, что книжная истина хороша и для жизни, он начал жить как в книгах, и его приключения чудесны и обманчивы, потому что книжная истина – это обман. У Сервантеса все обстоит иначе, так как для него Дон Кихот, решивший проверить на практике жизнь книг, не выходит на улицу, и он умудряется в книге, не выходя из своей библиотеки и ничего не делая, только живя, суетясь, умирая, просто писать, не живя, не двигаясь, не умирая. Что он надеется доказать себе и другим? Может, он мнит себя собственным персонажем, который, со своей стороны, мнит себя не человеком, а книгой, и при этом не читаемой, а проживаемой? Это странное безрассудство, это смешное и порочное неразумие скрыто во всякой культуре, и оно – ее тайная сущность, без которой культура не может быть воздвигнута, вырастая из этого основания, исполненная величия и тщеты.

Подойдем к предмету просто-напросто с другой стороны. Мы прочли книгу и комментируем ее. Комментируя, мы понимаем, что сама эта книга – всего лишь комментарий или книга, составленная из других книг и отсылающая к ним. Написав собственный комментарий, мы возводим его в ранг самостоятельного труда. Затем, опубликованный, став достоянием публики, он в свою очередь повлечет за собой комментарий, который в свою очередь... Это положение дел, скажем прямо, столь естественно для нас, что формулировать его подобным образом кажется бестактным, как если бы мы в вульгарных выражениях разглашали семейную тайну. Пусть будет так, признаем свою нетактичность. Но одним из наивысших достоинств книги Марты Робер я считаю то, что она подводит нас к постановке такого вопроса, вопроса двойственного и имеющего две формулировки: что такое комментирующая речь? Почему мы можем говорить о сказанном, да и можем ли, не оскорбляя его тем, что приняли его за молчание,

что посчитали произведение, шедевр, который мы обсуждаем, неспособным говорить за себя? Затем, что это за произведения, содержащие в себе свое собственное толкование? – не указывают ли они на обеднение литературы, на наступление цивилизации декаданса, поздней и истощенной, вяло подменяющей наивное сентиментальным, или же они оказываются не более отдаленными, а наоборот, более близкими к тайне литературы, и не то что лучше продуманными, но просто встроены в движение мысли, и поэтому не повторяют за литературой, а возникают из начальной сущностной двойственности, которая предшествует так называемому единству "литературы" и "жизни", ставя его под вопрос?

Язык комментария: его не следует понимать как критику вообще, во всех тех смыслах, довольно запутанных, которые это слово несет в себе. Имеется в виду его притязание, которое, возможно, и в самом деле характерно для любой критики, – повторить произведение. Но повторить – значит ухватить, услышать в нем повторение, лежащее в основе его уникальности как творения. Однако это повторение – эта изначальная возможность существовать как вторичное – не сводится к имитации некой внутренней или внешней модели: будь эта модель книгой другого писателя, или жизнью – мира, автора, – или же своего рода проектом, существующим в сознании последнего, как уже написанное произведение, только в уменьшенном варианте, которое ему осталось лишь, увеличив, перенести вовне, то есть повторить под диктовку маленького человечка, бога, внутри него.

Удвоение подразумевает двойственность другого порядка, вот какую: повествуя, произведение одновременно что-то умалчивает (но не из склонности к секретам: произведение и автор должны всегда говорить все, что им известно; вот почему литература не может выносить никакого внешнего ей эзотеризма; единст-

венная тайная доктрина литературы – это она сама). Более того, повествуя, оно и само замолкает. В нем самом присутствует пустота в качестве его составляющей. Этот пробел, эта дистанция, невыраженная, ибо скрытая за выражением, есть то, что непреодолимо заставляет произведение, хотя оно уже рассказано лучшим образом и не может быть пересказанным, проговаривать себя вновь и вновь, привлекая нескончаемую речь комментария, в которой, отстраненное от самого себя красивой жестокостью анализа (отстраняющего не по собственной прихоти, а в силу отстраненности, уже участвующей в произведении, – этого не-совпадения, ставшего его едва заметным пульсом), оно ждет, чтобы присущее ему молчание было, наконец, прервано.

Ожидание это, естественно, напрасное. Повторение книги в комментарии – это движение, благодаря которому новая речь, внедряясь в пустоту, заставляющую говорить произведение, – новая, хотя и та же самая, – делает вид, что заполняет, заделывает эту пустоту. Ее принимают всерьез: она позволит, наконец, узнать и о том, что скрывается за большим Замком, и о фантомах *Сторожевой Башни*^{*}, – не бред ли они, зародившийся в лихорадочном воображении маленькой девочки. Эта речь изобличает и присваивает. Ибо – это слишком бросается в глаза, – если комментарий просто заполняет все пустоты – то есть либо с помощью этой все-сказующей речи дополняет произведение и делает его немым, подавляя пространство его резонанса и, следовательно, в свою очередь заражаясь немотой; либо просто-напросто повторяет произведение, исходя при повторении из той дистанции, что имеется у произведения в запасе, но не заполняя ее, а, наоборот, оставляя пустой, – и то лишь намечает его, очерчивая издали, втягивает его в собственную двойственность своим к ней вопрошанием – еще более двойственным, так как оно обращается к двойственности, и несет ее в себе, и, в конце концов, в ней растворяется, – то зачем же тогда комментировать?

* *Сторожевая башня* – роман Генри Джеймса – Прим. пер.

Да, зачем? Однако само это "зачем" тоже излишне, необходимость повторения не зависит от того, считаем мы ее полезной или вредной, так как она – не довод к произведению и не только следствие социальных привычек. До того, как комментаторы установили свое господство, во времена эпического романа например, удвоение происходило внутри самого произведения, по принципу былины, то есть через нескончаемое повторение от эпизода к эпизоду, через движение на месте, через бесконечное приумножение одного и того же – в результате которого каждый сказитель не просто с точностью воспроизводил, занимаясь статичным пересказом, а позволял повторению продвинуться вперед и тем самым заполнял пустоты или растягивал их с помощью новых перипетий, – открывал и заделывал трещины и, в конце концов, заполняя поэму, растягивал ее до летучего состояния. Этот способ повтора не менее компрометирующий, чем другой. Критик – это тоже своего рода сказитель, так и надо его понимать: сказитель, которому вверяют произведение, едва оно написано, чтобы предотвратить в нем возможность повторяться, присущую ему с самого начала и способную, если ей не препятствовать, раскручивать произведение до бесконечности; или – козел отпущения, посылаемый к границам литературного пространства, навьюченный всеми побочными версиями произведения, чтобы оно, нетронутым и невинным, утвердилось в единственном экземпляре, который принимают за подлинник – кстати, никому неизвестный и, возможно, не существующий, – помещаемый в архивы культуры: то есть как единичное произведение, которое полно только в том случае, если в нем чего-то недостает, причем этот недостаток и образует его нескончаемую связь с самим собой, его полноту в модусе недостатка.

Но тогда как же быть с теми романами Нового времени, которые сами себя комментируют и отсылают не только к себе самим, но и к другим книгам или, скорее, к безымянным тенденциям, навязчивым и бесконечным, дающим начало всем книгам? Не угрожают ли эти произведения (угроза ли это или все-таки шанс?), как

бы прокомментированные изнутри (как «Дон Кихот», являющийся не только эпической поэмой, но и повторением всех эпопей и вследствие этого еще раз собственным повторением – в насмешку над собой), сделать затрудненной, неразрешимой или напрасной задачу любого другого комментария? А может, распространение таких произведений ведет в некотором смысле к концу критики? Ответ обнадеживает: как раз наоборот. Чем больше произведение истолковывает само себя, тем больше оно привлекает комментариев. Чем больше оно переговаривается с собственным центром саморефлексии (удвоения), тем загадочнее оно становится, благодаря этой двойственности. Так происходит в *Дон Кихоте*, а с еще большей очевидностью – в *Замке*. Мало кто не чувствует себя виноватым оттого, что вставил здесь свое слово; какое множество объяснений, какое безумие интерпретаций, какое пристрастие толкований – теологических, философских, социологических, политических, автобиографических, а сколько форм анализа – аллегорическая, символическая, структурная и даже – чего только не бывает – буквальная. А сколько подходов: каждый из них пригоден только для того, кто его придумал, и, пропуская через одну дверь, закрывает все другие. Откуда такое безумие? Почему чтение никогда не останавливается на том, что прочитано, беспрестанно производя подмену другим текстом, а затем следующим?

Как говорит Марта Робер, дело в самой книге Франца Кафки и Мигеля Сервантеса. Книга такого типа состоит не только из рассказа как такового, но включает противопоставление рассказа всему тому, что, отличаясь по возрасту, происхождению, значению, стилю, уже заранее присутствует в литературном пространстве, где он сам тоже хотел бы занять свое место. Иначе говоря, Землемер мерит не воображаемые земли, еще не возделанные, но огромное пространство литературы и не может удержаться от того, чтобы имитировать – и тем самым отражать – всех персонажей, которые предшествовали ему в этом пространстве, так что *Замок* – это уже не отдельное произведение единичного

писателя, а как бы палимпсест, на котором проступают, одна сквозь другую, спутанные, но иногда различимые, все версии тысячелетней авантюры, как бы итог и краткое изложение Всемирной Библиотеки, на фоне которой Кафка предстает то как герой нравственного романа (неудачник, пытающийся выкарабкаться с помощью женщин), то романа-фельетона (персонаж с добрым сердцем, защитник слабых против тирании господствующего слоя общества), то легенды, а точнее, нового цикла приключений короля Артура, – пока не обретет наконец свою подлинную роль, а именно, в повторение *Одиссеи*, роль продолжателя Улисса, и не поставит тем самым под вопрос самую великую эпопею, а вместе с ней и прекрасный строй Гомера, то есть олимпийскую истину. Таков замысел, отважно приписываемый Мартой Робер не фатальности чтения, принуждающей всякого образованного человека видеть все не иначе, как через разлагающую призму культуры, но самому Кафке – человеку также прекрасно образованному, который, по ее мнению, был увлечен греческими достижениями именно в критический момент своей жизни, то есть тогда, когда, обращенный в сионизм и готовый уехать в Палестину, он ставит перед собой задачу понять и разобрать гигантские архивы западной культуры, вне которой не может видеть свои произведения.

Остановимся ненадолго на этом примечательном положении, совершенно новом, с моей точки зрения (так вот в чем смысл «Замка», его главная тайна? В том что он – имитация *Одиссеи*, критика олимпийской бюрократии²; поначалу, это звучит странно), не столько для того, чтобы принять или отвергнуть его, сколько

² Марта Робер говорит в частности, что «привлекаемый, как и Дон Кихот, моделью не столько донкихотства, сколько возможности найти некую наиболее пригодную норму, Кафка пытается сблизиться с мыслью Гомера и посвящает этому свой последний роман».

для того, чтобы уловить его принцип и понять, нельзя ли применить его иначе. Согласимся, что Землемер, каким-то непрямым и неочевидным образом имеет дело не только с силами, воплощенными Замком и Деревней, но, через них и помимо них, с наивысшей инстанцией Книги и с бесконечными способами подхода к ней через устные и письменные толкования: ведь мы знаем, что в силу традиции, к которой он принадлежит, и тем более в ту беспокойную эпоху, когда он пишет свой роман, это пространство Книги для Кафки одновременно священное и сомнительное, забытое и порождающее бесконечные вопросы, исследования и научные поиски, так как в нем — канва еврейского существования на протяжении тысячелетий. Если и существует такой мир, где ищешь истину и правила существования, но находишь вовсе не мир, а книгу, таинство и заповедь книги, — так это иудаизм, ставящий Слово и Толкование, превыше всего, считающий началом и концом всех вещей текст, книгу уникальную, в которую вошло несчетное количество других книг, не просто всемирная Библиотека, но равная миру по обхвату и даже еще больше, глубже, загадочнее его. Писатель в положении Кафки и со всеми его заботами, хочет он того или нет, не способен избежать вопроса: как литератор, не имея позволения, может вторгаться в закрытый — священный — мир письма, как автор без авторитета смеет добавить свое глубоко личное слово к Иному Слову, древнему, устрашающе древнему, тому, что покрывает, включает и охватывает все, оставаясь при этом схороненным на дне дарохранильницы, где оно, возможно, уже давно затерялось; слову бесконечному, все предсказавшему заранее, которое, с тех пор как оно было произнесено его немым хранителям, Господам слова, остается лишь, повторяя, хранить, а всем остальным — слушать и интерпретировать? Как писателю ему необходимо — по неустранимому требованию — добраться до истока письма, ибо он сможет писать только тогда, когда установит прямой контакт с начальным словом; но его единственный способ добраться до этого высокого места — начать говорить, то

есть писать, рискуя своей преждевременной речью, вне традиции и оправдания, сделать еще более неясными и так уже недоступными для него отношения со Словом и его Смыслом.

Поспешу добавить, вослед этим замечаниям, что я вовсе не стремлюсь предложить новое объяснение *Замка*, в котором К был бы просто-напросто писателем Францом Кафкой, Замок — библейским текстом, Бюрократы — толкователями-талмудистами, Деревня — местом, отведенным для верующих, где, повторенное, это слово было бы одновременно живым и умершим, все равно как заповедь — истинная, если принадлежать ей изнутри, и, напротив, обманчивая, даже абсурдная, если подходишь к ней извне, пытаешься судить и говорить о ней, не получив предварительно урока (как в случае с современным писателем, чье единственное законное оправдание — потребность писать, для которой неприемлемы никакие ссылки и речительства, и никакое частичное удовлетворение). Однако следовало бы отметить следующее: 1) что когда он пишет и ставит вопрос письма, — мы знаем его размах и серьезность в этом отношении, — Кафка сопоставляет себя, в первую очередь, не с академическим пространством эпических поэм Гомера, а с трехтысячелетней еврейской литературой; 2) что хотя, в противоположность *Дон Кихоту*, явный сюжет *Замка* — не заранее существующий мир книг (К — землемер, а не читатель или писатель), то есть, хотя он прямо не задает вопрос к Писанию, он все же содержит его в своей *структуре* как таковой, поскольку суть повествования, то есть суть блужданий К, заключается в том, чтобы переходить не с места на место, а от одного толкования к другому, от одного комментатора к другому, страстно внимая каждому из них, и затем вступать в разговор и беседовать со всеми тем дотошным способом, который легко можно сравнить с некоторыми приемами талмудической диалектики (назовем ее так ради простоты и уточним, что на самом деле, согласно компетентным людям, она требует гораздо большего, чем та, которой был вынужден довольствоваться Кафка).

Вот, кажется, и все, что мы вправе предполагать. *Замок* состоит не из ряда событий или перипетий, так или иначе связанных между собой, но из постоянно растущих в числе вариантов толкования, касающихся в итоге самой возможности толковать — возможности писать (и понимать, интерпретировать) *Замок*. Книга остается незаконченной оттого, что она увязает в комментарии, требующем каждый раз нескончаемой глоссы, а каждая интерпретация ведет за собой не просто размышление на тему (*мидраш халлака*), а целое повествование (*мидраш хаггада*), которое вновь требует, чтобы его слышали, то есть интерпретировали на разных уровнях, так как каждое действующее лицо представляет собой речь определенного уровня, а каждая речь, в свою очередь, хоть и сказана правдиво, не говорит правды. Нас убеждают, что К. мог бы положить конец повествованию своей наполовину оправданной смертью, но какой же смертью мог он умереть? Это была бы не красивая смерть, а, скорее, смерть-толкование, состоящая из комментария его собственной смерти и при условии, что он сам смог бы обсудить и заранее отвергнуть все возможные интерпретации этого конца, даже не личного (частного события), а общего (официального), записанного в нескольких вечных текстах и навсегда забытого (его путь к смерти и его путь к речи пройдены тем же шагом: путь к смерти через речь и путь к речи через смерть, — при этом каждый предвидит себя и отменяет другой). Когда однажды ночью, самой последней ночью романа он оказывается перед возможностью избавления, о его ли избавлении тут речь? Вовсе нет, но о толковании избавления, которому в нем соответствует лишь усталость, столь же нескончаемая, сколь нескончаема и речь. Это совсем не смешно: «избавление» не может наступить, а если и наступит, то только по решению через слово, но решающее слово позволит лишь избавление на словах, значимое в общем смысле (пусть в виде исключения) и поэтому неприменимое к единичному существованию, сведенному самой жизнью и усталостью от нее к немоте.

Разумеется — я вновь настаиваю на этом, — *Замок* только к этому не сводится: в нем присутствует и власть образов, и зачарованность фигурами, и притягательная сила повествования, в котором только и есть истина — такая, что кажется, будто она говорит всегда о большем, чем то, что может быть сказано, и тем самым обрекает читателя, но прежде всего рассказчика, на пытку бесконечного комментария⁵. И вот мы вновь вернулись к

⁵ Не стану вновь говорить о толкованиях, которые может порождать *Замок*. И все же необходимо отметить, что все эти интерпретации имеют себе оправдание (более или менее) только в том случае, если им удастся удержаться на том уровне, где позволяет им быть метод, положенный в их основу, и не потерять связность, показав, что они не могут ее не терять. Можно также сколько угодно разыскивать предвестников романа, все те мифы, которые он повторяет, все те книги, к которым он отсылает, но этот повтор — верный и сам по себе, и для нас, читающих, — уже не будет таковым, если мы попытаемся сделать его верным для самой книги, в том виде, в котором она явилась Кафке, как его грядущее. На деле мы прекрасно знаем, что история Замка была позаимствована им в одном романе, впечатлившем его в юности. Этот роман, называвшийся *Старуха*, написанный чешской писательницей Божей Немковой, повествует о сложных отношениях Замка и находящейся в зависимости от него деревни. В деревне говорят по-чешски, а в Замке по-немецки — такова первая раздельная черта. Замком правит принцесса — очень милая особа, но недоступная: между ней и крестьянами расположена мрачная толпа лживых холуев, упрямых чиновников, лицемерных бюрократов. И вот примечательный эпизод: молодой придворный-итальянец преследует своими ухаживаниями Кристель, красивую дочь трактирщика, делая ей непристойные предложения. Кристель чувствует себя потерянной: ее отец — славный человек, но стеснительный, — что может он против людей из Замка? Принцесса справедлива, но недостижима, и известить ее невозможно; кроме того, она постоянно отсутствует, и никогда не известно, где она проживает; в результате девушка, уже и так отмеченная греховностью, преследуемой и добиваемой ее, начинает чувствовать себя виновной. Главная надежда — на других чиновников, при условии, что их удастся заинтересовать. «Это — наша единственная надежда, — говорит она, — они говорили с ней и, наверное, смогут нам помочь. Но часто происходит так, что они изучают дело, но на помощь не приходят. Просто заявляют, что это невозможно, и так никогда и не удовлетворяют

нашей отправной точке, то есть к вопросу об особой потребности повторяться, которую несет в себе произведение, а именно – в своем молчании, в своей скрытой половине, поддерживающей на себе речь комментария, слово на слове, головокружительную пирамиду, стоящую на пустоте, – как на могиле, давно заросшей и, возможно, забытой. Конечно, разница между комментарием изнутри и комментарием извне очевидна: первый использует ту же логику, что и второй, но внутри круга, прочерченного и утвержденного чарами литературы, – он мыслит и рассуждает, исходя из этой зачарованности; тогда как второй мыслит и рассуждает по поводу ее и по поводу этой логики, но оказывается подвластным чарам и кровно с ними связанным. Но – и

просьбу. А как зовется в романе Немковой этот бесчестный придворный? Его имя Сортини. Очевидно, здесь мы имеем дело с исходным материалом для *Замка* и с первым наброском странного эпизода с Амалией; очевидно также, что Кафка, сохранив имя Сортини, хотел напомнить о его прототипе. Конечно, разница между двумя произведениями огромна. Чешский роман – это идиллическое повествование: старуха, главная героиня его, разбивает чары, побеждает препятствия и добирается до самой принцессы, добываясь от нее справедливости и оправдания для опороченных. Короче, она преуспевает там, где К терпит неудачу, играя тем самым (как отмечает Макс Брод, от которого идут эти сведения) роль поборника справедливости, от которой К отказывается, будучи неспособным взять ее на себя. Сравнение двух романов позволяет, на мой взгляд, понять следующее: в романе Кафки главное и самое загадочное новшество касается не *Замка*, а деревни. Если бы К, как и старуха, принадлежал деревне, его роль была бы ясна, как и его персонаж: он был бы либо мятежник, решивший положить конец несправедливости высшего класса, либо праведник, призванным символически преодолеть расстояние между здешним и потусторонним. Но К принадлежит третьему миру. Он вдвойне и втройне чужой: чужой чуждости *Замка*, деревни, чужой самому себе, ибо по необъяснимым причинам решает порвать со всем близким себе, как бы влекомый к этим, казалось, непривлекательным местам какой-то силой, которая ему не доступна. В этой перспективе было бы соблазнительным сказать, что весь смысл книги заключен уже в первом абзаце, сосредоточенный на том *деревянном мосту*, который ведет от большой дороги к деревне, где «К простоял долгое время, устремив взгляд в пустоту».

это составляет силу такого романа, как *Замок*, – кажется, что последний удерживает в качестве своего центра действительную, но нечеткую связь того, что является за раз самым «внутренним» и самым «внешним», – даст начало особой диалектике, стремящейся охватить все, то есть нести в себе принцип всякой двойственности и двойственность как принцип (двойственность, то есть различие единообразного, разнообразие одного и того же), принцип любого языка и постоянного перехода от одного языка к другому, как, например, от искусства к мысли и от мысли к искусству. Откуда следует, что все догадки, возникающие по поводу этой книги, столь же справедливы и бессильны, как и те, что возникают внутри самой книги, при условии, что они сохраняют и усиливают ее нескончаемость. Это все равно, что сказать: в некотором смысле, с определенного момента все книги проходят через эту книгу.

Попытаемся вслушаться в то, что это значит. Как правило, читающие этот роман становятся захваченными вполне очевидной тайной, тайной, нисходящей с графского холма, как если бы сам секрет – пустота, от которой изначально отталкивается комментарий, – был сосредоточен там. Но вскоре, если читать повнимательнее, замечаешь, что пустота не сосредоточена нигде и что она равномерно распределена в каждом моменте романа, к которому устремляется вопрошание. Почему все ответы, касающиеся отношений К с *Заком*, всегда кажутся недостаточными и всегда бесконечно преувеличивают и бесконечно принижают смысл этого места, для которого одинаково подходят и не подходят все суждения, от самых почтительных до самых уничижающих? Странно: мы так стараемся подобрать высокие наименования – те, что на протяжении веков человечество выработало, чтобы называть Всемоущего, когда говорят, например: «Замок – это Благодать; *Graf* (граф) – это *Gott*, как доказывает родство заглавных букв; или же – это Трансцендентность Бытия или Трансцендентность Небытия, или же – это Олимп, то есть бюрократическое правление вселен-

ной⁶. Но сколько мы ни пытаемся их подобрать, при этом, конечно же, все более углубляя смысл, тем не менее все эти глубокие определения, наиболее возвышенные и щедрые из всех, что нам даны, нас все больше разочаровывают: как если бы Замок оставался всегда чем-то бесконечно большим, где "бесконечно большим" значит в то же время "бесконечно меньшим". Что же может быть выше Трансцендентности или ниже ее? Да то (поторопимся с ответом, ибо только поспешность позволяет ответить), что заставляет любое суждение изменить свою направленность, будь оно самым возвышенным или самым низким, — то, что поражает безразличием всякую возможность суждения и вместе с ней отвергает и хранителей всех ценностей — небесных, земных или демонических, — независимо от того, что ими правит — ум, безумие или высший разум. Загадочно ли это? Несомненно, но в то же время, мне кажется, никакой загадки нет, так как всякий раз, говоря, мы ставим ее под сомнение, грозя — усилием заговорить о ней — заставить ее отступить, прикрыв ее самой нашей речью. Попробуем на одно мгновение подобрать ей название, пусть самое скромное, самое неброское, самое безличное: назовем ее *Безличным*, потому что назвать безличное это, наверное, даже наверняка, значит заставить его исчезнуть, но обязательно в пользу того же безличного. При таком условии, есть ли у нас право предполагать, что Замок, графское владение — это не что иное, как царство безличного и место для этого странного царства? Так просто этого не скажешь, хотя самая глубокая часть книги Марты Робер, по крайней мере, та, с которой мне легче всего согласить-

⁶ Отмечу, между прочим, что для К бюрократия — это ни позднее явление (как если бы боги, высшие силы, жалко завершали свое правление, превращаясь в чиновников), ни строго негативный феномен, по крайней мере, не более, чем толкование в отношении к слову. Своему другу Оскару Бауму он напишет нечто, требующее осмысления: «Бюрократия, с моей точки зрения, гораздо ближе изначальному человеческому существу, чем любой другой социальный институт» (Июнь 1922 г., в период *Замка*).

ся, — это та, где она показывает, что господская власть здесь не трансцендентна, не имманентна⁷, а что она безлична и лишь тупо «регистрирует факты, следующие до или после них суждения, мысли, сны, — и все это с таким безразличием и с такой пассивностью, которые конкретному человеку представляются тяжкими и несправедливыми». Это важное замечание, возможно решающее. Только им невозможно ограничиться, потому что безличное невозможно представить ни как образ, ни как символ, ни даже как знак, — и, кроме того, составляя нескончаемое безразличие всего романа, оно в нем повсюду (точно также, по словам Ольги, весь мир принадлежит Замку, из чего нужно заключить, что Замка нет), как если бы существовала такая точка, в которой, уходя в бесконечность, все слова романа, а через них и весь роман, и все сказанное о романе обретали и теряли бы свою перспективу: отношения бесконечной дистанции, вечной изменчивости, вечного запрета. Однако, из страха самим впасть в бесконечное движение, остановимся здесь. И все же, если в *Замке* присутствует как основа (и как отсутствие всякой основы) то, что мы называем безличным, то сам факт этого названия не может остаться без последствий. Почему мы его так называли?

- Почему его так называли? Название ли это?
- Может это образ?
- Тогда такой образ, который отображает только это название.
- И почему только один говорящий, ведь одна единственная речь никак не может его назвать, хоть и кажется, что может? Необходимо, по крайней мере, двое,

⁷ Марта Робер и правда говорит, что в *Замке* нет ничего трансцендентного и что он несет в себе имманентную силу. Но это суждение, пожалуй, довольно приблизительно. Одна из существенных черт Безличного и вправду та, что оно не позволяет нам почувствовать его ни как трансцендентное, ни как имманентное, но втягивает нас в совсем иные отношения.

чтобы сказать это.

— Я знаю. Надо, чтоб нас было двое.

— Но почему двое, зачем говорить дважды, чтобы сказать одно и то же?

— Да потому, что тот, кто говорит, — это всегда другой.

ПОСЛЕДНЕЕ СЛОВО

“Письма”, вошедшие в состав последнего тома собрания сочинений и опубликованные в немецком издании (1958), должны были стать как бы последним словом Кафки. Всем хотелось обнаружить в этих конечных свидетельствах последнее откровение, которое, как в день Высшего суда, сняло бы маску с тайны. Отсюда — наивное беспокойство нашего чтения и почти детское разочарование. Ведь Высшего суда нет, как нет и конца. Странное свойство посмертных публикаций состоит в том, чтобы быть нескончаемыми.

Безусловно, война, гонения, изменения государственного режима создали вокруг него пустоту и уничтожили свидетелей и свидетельства, но тем не менее многие документы, возможно важные, возможно незначительные, продолжают и будут продолжать возникать. Начинают выходить в свет результаты попыток выяснить подробности о его детстве и отрочестве. В некотором смысле его биографии еще предстоит быть написанной.¹ Вплоть до настоящего времени его жизнь и образ были известны нам в том виде, в каком их знал Макс Брод, и его познания незаменимы. Письма еще раз подтверждают это: ни с кем другим его не связывало столь длительное доверие, хотя я и не сказал бы, что природная близость. «Макс и я радикально непохожи». Но именно это различие делало их дружбу прочным мужским соглашением; хотя Кафку и восхищали в Бро-

¹ Работу над этой биографией, очень познавательной, начал Клаус Вагенбах (*Franz Kafka, Eine Biographie seiner Jugend*, 1958), см. следующий текст, посвященный письмам Кафки своей первой невесте Фелице Бауэр — письмам, исключенным из первого тома корреспонденции по соображениям издателя.

де его жизненная сила, дееспособность, писательская энергия, но, ставя себя намного ниже его, он никогда и не унижал себя в сравнении с ним с той страстью самоуничтожения, которую проявлял в отношениях с другими. Но с другими он и был другим; а с самим собой — каким он был? Этот невидимый он, оставаясь скрытым от нас, продолжает быть объектом нашего наивного любопытства и наших поисков, неизменно обманывающих.

Письма охватывают двадцать лет его жизни. Если они раскрывают нам меньше того, на что мы рассчитывали, — для этого есть много причин. Во-первых, часть из них уже была известна — Брод использовал их в своей биографии и в других книгах. Кроме того, они остаются очень фрагментарными, ибо подобные публикации во многом определены случаем, благодаря которому вещи сохраняются или исчезают без особых на то оснований. Так, из писем, которыми Кафка обменивался со своей семьей, практически ничего не осталось. Из того, что относится к его отрочеству, была спасена часть увлеченной переписки с его соучеником Оскаром Поллаком и несколько более поздняя — с одной девушкой, Гедвигой В. (Hedwige W.), встреченной во время пребывания в Моравии в 1907 году, — первый набросок его мучительных отношений с женским миром. Позже, основную часть составляли письма Броду, Феликсу Вельчу, Оскару Бауму — друзьям на протяжении всей его жизни (из писем Верфелью — почти ничего); и далее — Р. Клопштоку, молодому студенту-медику, который вместе с Дорой Димант присутствовал при его кончине. К счастью, годы, наиболее скудные для дневников, больше всего богаты письмами: о его жизни в Цурау, когда обнаружился туберкулез, о поездке в Матлиари, в Плана и о 1921-22 годах, когда он пишет и бросает неоконченным *Замок*, — у нас есть теперь более точные сведения; намеки проясняются, а неясное наделяется еще большей глубиной; мы обретаем большую уверенность в отношении таинственности некоторых моментов. Изгиб этого редкостного существования становится более доступным глазу, а негатив

откровения — более ощутимым для нас.

В то же время ничто не может сравниться по силе вызываемого впечатления с письмами к Милене². Ничто не позволяет ощутить его готовность пересечь заветный порог с такой ясностью, как это происходило в дневниках. Дело в том, что сколь бы близок он ни был со своими адресатами, рассказывая им все самое секретное, говоря о себе с безжалостной откровенностью, он все же поддерживает незаметную дистанцию, позволяющую предохранить и их, и его действительность. «Ты не должен говорить, что понимаешь меня», — повторял он Броду. Друзья же, убежденные в его прекрасных качествах, были всегда готовы выложить ему все причины того, почему ему не стоит отчаиваться. Но именно это и заставляло его отчаиваться: не потому, что только несчастье могло принести ему удовлетворение, но оттого, что все слишком лестные интерпретации со стороны тех, кто знал его лучше всего, отражая непроницаемый характер присущего ему недуга (страдания и боли), показывают также, насколько глубок этот недуг и сколь мало стоят все решения, которыми его баюкают. «Все, что ты говоришь о моем положении, — справедливо: снаружи оно так и представляется; но такое утешение в определенный момент переходит в отчаяние; а это показывает, что ничто не проникает сквозь это ужасное состояние и оно продолжает накапливаться во мне. Лишь мне одному позволено созерцать эту темноту, да и сам я вижу ее не всегда — уже на следующий день она теряется из виду. Но я-то знаю, что она там и ждет меня».

Необходимо добавить, что Кафка всегда с большой чуткостью подходил к действительности другого: он удерживал их как можно дальше от своего мрачного опыта, и в своих советах и суждениях в их адрес он, как бы в ореоле своей легкой веселости, убеждал их довериться надежде, от которой сам отказывался, как только его пытались сделать соучастником подобного упо-

² Напоминаю, что «Письма к Милене» были опубликованы отдельной книгой в 1952 году.

вания. В одном из поздних писем к Клопштоку (июль 1922 год) я обнаруживаю строки: «Если бы наш путь был заведомо хорош, отказаться от него было бы последним делом, но так как мы находимся на дороге, которая призвана вести нас к другой, а другая к третьей и т. д.; так как до правильного пути еще далеко и, может быть, до него вообще никогда не дойти, т. е. мы обречены на сомнение, а также на непостижимо прекрасное разнообразие, — исполнение надежд ... остается всегда непредвиденным чудом, но в то же время как бы всегда возможным». Здесь нам представлен редко упоминаемый Кафкой позитивный аспект поисков, по видимому полностью негативных (так как единственно истинный путь нам не был дан, существует не одна дорога, а множества дорог, и перед нами нечто бесконечно разнообразное и сверкающее, несравненный блеск отражений, приносящих нам эстетическую радость), и я сомневаюсь, что он сам бы согласился с подобным утешением, которое предлагал своему отчаявшемуся другу³. Другой пример. — Брод всегда придавал особое

³ Броду он пишет: «Мое плохое мнение о себе — это не просто плохое мнение. Оно, пожалуй, составляет мою единственную добродетель, оно — то, в чем я никогда-никогда не должен сомневаться, отведя ему благоразумные пределы в потоке моей жизни. Оно наводит во мне порядок и делает меня достаточно спокойным — меня, готового на отчаяние уже при виде чего-то, что превышает мои силы». Это рассуждение относится к 1912 году. «Плохое мнение» тогда еще достаточно методично и, кроме того, очерчено и измеримо. «Все, что я написал, — говорит он в том же письме, — было написано как в теплой ванне, я не переживал вечного ада настоящих писателей». Письма подтверждают то, что мы уже предчувствовали. Драматические отношения с жизнью начинаются на подходах к тридцатилетию, в тот момент, когда литература становится абсолютной потребностью и когда он знакомится со своей невестой. 1912 год как раз становится годом перелома. Вплоть до 1912 года, в период отцовского господства, он уже, конечно, пребывает в «отчаянии», но это отчаяние — озаренное юмором, светящееся и почти легкое — питается эстетическим наслаждением, вот тому пример: «Ибо, как я убедился сегодня, приступая к утреннему туалету, я вот уже два года пребываю в отчаянии, и лишь относительно близкие пределы этого от-

значение, как сущности веры Кафки, его афоризму: «Теоретически, существует совершенный способ земного счастья: верить в собственную нерушимость и не пробовать убедиться в ней». Но одно из писем показывает нам, что эта мысль относится к эссе самого Макса Брода («Язычество. Христианство. Иудаизм»): «Возможно, мы ближе всего подойдем к твоей концепции, сказав: «Теоретически, существует совершенный способ земного счастья: верить в нечто безусловно божественное и не пытаться к нему приблизиться». Эта возможность блага столь же нечестива, сколь и недоступна, и греки, пожалуй, были единственными, кто подобрался к ней ближе всего». Так, получается, истина Кафки — в этой истине Греков? К тому же «нечестивой»? Этого комментария достаточно, чтобы вернуть нам осмотрительность, о которой Брод иногда забывает под действием своего щедрого оптимизма.

Жизнь Кафки была мрачным сражением, к тому же покрытым мраком, но мы ясно видим в ней четыре аспекта, представленные его отношениями с отцом, с литературой, с миром женщин; и, далее, эти три формы конфликтов воплощаются с еще большей глубиной в его духовной борьбе. Естественно, каждая из этих связей вовлекает и все остальные. Кризис всегда тотален. Каждый эпизод говорит обо всем и обо всем умалчивает. Тревоги, связанные с телом, охватывают все его существо. Бессонница, эта драматическая проблема каждой ночи, выражает все его проблемы. Построить его биографию вокруг этих четырех неявных аспектов было бы интересным в том смысле, что позволило бы

чаяния определяют мой сиюминутный настрой. В кафе я прочел несколько симпатичных вещей и, пожалуйста: мне хорошо, и я уже не могу говорить о моем отчаянии с такой же убежденностью, как я думал это делать дома» (1908 год). Что здесь может быть общего с этим воплем: «В поля! Выбраться из безумия моей головы и моих ночей. Что я за существо. Что я за существо. Я мучаю ее и себя смертельно». (1916)

увидеть ее через моменты большей или меньшей ясности каждой из загадок, сильно отличающихся по своим особенностям. Мы убедились, например, что проблема отца, столь явно занимающая его, хотя и неотделимая в своем развитии от трех остальных (мы немедленно замечаем, как он безмерно усложняет проблему своей женитьбы, как формирует навязчивые темы в своих произведениях, как, наконец, находит себя причастным ко всем вопросам иудаизма), пожалуй, меньше всего нагружена загадками и сопутствует ему не столь долго, как остальные. Самой пространной оказывается проблема литературы. Самой драматичной, пробуждающей в нем наиболее мрачные инстинкты, является проблема его отношений с женщинами. Самой неясной — проблема духовного мира, постоянно скрытая, ибо к ней нет прямого доступа: «Я не могу говорить о существенном; оно скрыто даже от меня самого во мраке моей груди и там удерживается рядом с болезнью, деля с ней ложе».

В отношении каждого из этих аспектов письма несут нам не то чтобы ясность, но, по крайней мере, возможность более осторожного, более детального подхода. И вообще, мы начинаем лучше чувствовать движение всей этой жизни, укорененной с юности в наиболее категоричных утверждениях, не расставшейся с ними и позже, но не перестающей изменяться. Само это движение в бездвижности делает ее богатой и загадочной. Высказывания отрочества и зрелого возраста, кажется, наслаиваются друг на друга, они идентичны и в то же время совершенно непохожи, но все же не отличаются друг от друга, а как бы друг другу вторят на различных по глубине уровнях понимания; и в то же время его становление происходит не только как внутреннее — в нем важна и история: с одной стороны, это его личная история — отношения с Фелицей Бауэр, с Юлией Вохрыцек, с Миленой, с Дорой Димант, с его семьей, с подругой из Цурау, его книги, болезнь, — с другой стороны, это история мира, чей глухой отзвук постоянно доносится ему через трагическую проблему иудаизма.

Конечно же, эта история и это движение в некотором смысле отражаются в движении литературного творчества, неизменно остающегося той истиной, к которой он стремится. До самого конца он будет писателем. На своем смертном ложе, лишенный сил, голоса и дыхания, он продолжает править наброски своих книг (*Голодаря*). Потеряв способность говорить, он записывает на одном из ключков бумаги, обращаясь к своим близким: «Теперь я буду их читать. Это, возможно, слишком возбудит меня, и все же мне необходимо прожить все это еще один раз». И Клопшток утверждает, что по окончании чтения по лицу его струились слезы: «Это был первый раз, когда я видел Кафку, всегда владеющего собой, столь поддавшимся движению чувств». Лишь одно из всех писем этого сборника было суровым и почти сухим — то, что он написал в защиту своего писательского одиночества. Я цитирую его, чтобы показать, что, несмотря на свое особое внимание к близким, существовал предел, который он не позволял перейти. Клопшток, молодой студент-медик, его знакомый по Матлиари, любимый им почти с нежностью, проявлял желание более близкой дружбы, хотел чаще видеть его и находил, что он изменился с начала их знакомства: «Я признаю, что между Матлиари и Прагой есть разница. За это время после мучительных приступов безумия я начал писать, а это занятие, в силу некоторой своей особенности, делающей его очень жестоким для всех людей моего окружения, — для меня самое важное на свете, как, пожалуй, бред может быть важным для безумного (потеряв его, он стал бы "безумным"), а для женщины — ее беременность. При этом значима не ценность написанного — о ней я и так слишком хорошо знаю, — а ценность, которую само это занятие представляет для меня. И поэтому, дрожа от тревоги, я оберегаю возможность писать от всего, что могло бы ей помешать, и не только саму эту возможность, но и одиночество, которое ей принадлежит. И когда я сказал вчера, что вам не стоит приходить в воскресенье вечером, а вы дважды спросили у меня "так вечером не стоит?", так что мне пришлось вам ответить,

по крайней мере, во второй раз, — «передохните», — это было совершенной ложью, так как мне хотелось лишь побыть одному».

В отношении этой главной проблемы — необходимости писать, — в которой заключены также фатальность и угроза, мы находим в «Письмах» два самых важных текста. Они датированы июлем и сентябрем 1922 года. Они важны и сами по себе, и по той причине, что показывают нам, в каких обстоятельствах было прервано написание *Замка*. Я частично пересказываю, частично цитирую эти довольно длинные тексты. Начну с наиболее позднего: «Я вновь нахожусь здесь (в Плана), уже в течение недели; я провел ее не очень весело, так как мне пришлось прервать, похоже что навсегда, историю замка, которую мне не удавалось возобновить после «крушения», начавшегося за неделю до отъезда в Прагу, хотя все написанное в Плана немногим хуже того, что тебе уже известно». Кафка рассказывает, как его сестра Отгела (жившая с ним) должна была вскоре окончательно вернуться в Прагу и прислуга предложила готовить ему, чтобы он смог продолжить свое пребывание в этом полюбившемся ему месте. Он соглашается, все решено: «Я останусь на зиму, еще раз благодарю...»

«И стоило лишь мне подняться наверх по лестнице, ведущей в мою комнату, как произошло «крушение»... Я не должен описывать внешнюю сторону такого состояния, ты и так его знаешь, но подумай о самом экстремальном из того, что тебе известно... Прежде всего я понимаю, что не смогу спать. Сила сна подточена в своем основании. Я начинаю уже предчувствовать бессонницу, я страдаю, как если бы прошлая ночь уже была бессонной. Я выхожу, я не могу думать ни о чем другом — все во мне поглотила чудовищная тревожность и в самые ясные моменты — тревога об этой тревожности... Что же она такое? Насколько моя мысль позволяет охватить ее, она имеет одно единственное основание. Ты говоришь, что я должен

испытывать себя в более серьезных вещах. Это справедливо... но я также могу это делать в моей мышинной норе. И это основание — страх полного одиночества. Если бы я остался здесь один, я был бы совершенно одинок. Я не смог бы говорить с людьми, а если бы и делал это, то одиночество от этого только возросло бы. И я знаю, по крайней мере приблизительно, ужас одиночества — не столько одинокого одиночества, сколько одиночества среди людей, как в первое время в Матлиари или в течение нескольких дней в Шпіндлермюле, но я не хочу об этом говорить. Так что же у меня с одиночеством? Оно — моя единственная цель и мое самое великое желание, моя возможность, и если, допустим, можно было сказать, что я «устроил» свою жизнь, то она устроена так, чтобы одиночество чувствовало себя в ней хорошо. И несмотря на это, — такая тревожность перед тем, что я так люблю».

Желание и, в то же время, тревожность, страх от одиночества, пока оно есть, страх, когда его нет, страх, опять же, от любого промежуточного решения — все это нам вроде бы хорошо понятно, но не будем торопиться с пониманием. В несколько более раннем письме Кафка проясняет, но в еще более загадочной манере путаницу всех этих странных отношений. Эта запись, опять же, связана с состоянием серьезного кризиса. Он должен был поехать на время в Георгенталь, к своему другу Бауму. Он только что написал ему о своем согласии приехать. В этом путешествии все ему казалось приятным, по крайней мере, он не находил никаких существенных возражений, и все равно — «крушение», бесконечная тревожность, ночь без сна. *«И пока в продолжение той ночи эти мысли бились в моих болезненных висках, я вновь осознал то, что забыл за последнее время моего относительного спокойствия: на какой слабой или даже несуществующей основе я живу, натянутой поверх мрака, из которого по собственной прихоти возникает темная сила и, не сочувствуя моему лепетанию, разрушает мне жизнь. Занятие литературой поддерживает меня, но не верней ли будет сказать, что это занятие поддерживает*

такой образ жизни. Я, конечно, не намерен утверждать, что моя жизнь становится лучше, когда я не пишу. Наоборот, мне намного хуже, мне так невыносимо, что это грозит закончиться не иначе, как безумием. Но тем не менее это правда: для меня обременительно, даже когда я не пишу, все же оставаться писателем, — ведь писатель, даже который не пишет, это все равно чудовищность, грозящая безумием. Но что же это все-таки такое, быть писателем? Само письмо — это чудесное и дивное вознаграждение, но кто здесь за что платит? Ночью с ясностью детского нравоучения я четко видел, что это плата за служение дьяволу. Этот спуск в мрачные чертоги, это раскрепощение обычно послушных духов, эти сомнительные обаяния и все прочее, что происходит внизу, — мы наверху ничего об этом не знаем, когда пишем рассказы при свете солнца. Может и существует другой способ писать, но мне известен только этот. В ночи, когда тревожность не дает мне уснуть, я знаю только его, и мне представляется совершенно ясным, что он имеет дело с дьяволицей. Эти тисцы и вождение, не переставая, вертятся вокруг моей персоны или вокруг какой-то чужой персоны и наслаждаются ею в движении постоянного самопорождения, как целая солнечная система тисцы. Желание наивного человека: "Я хотел бы умереть и видеть, как меня оплакивают" — всякий писатель осуществляет это постоянно: он умирает (или перестает жить) и оплакивает себя не переставая. Отсюда его ужас в отношении к смерти, который вовсе не обязательно выражается через боязнь умереть, но также — и через боязнь изменения, боязнь ехать в Георгенталь».

Но откуда эта боязнь смерти? Кафка различает две группы причин, которые, возможно, совпадают. И действительно, они, пожалуй, могут быть обобщены в такой мысли: писатель боится умереть потому, что он еще не жил, но не оттого, что ему не выпало счастье быть женатым, иметь детей, богатство; просто, еще не войдя в дом, ему приходится ограничиваться созерцанием его снаружи и украшать его конек, так как созер-

цание — это не обладание, и оно лишает его возможности наслаждаться вещами. Вот пример внутреннего диалога такого писателя: «То, во что я играю, и вправду сбудется, написанное не станет мне выкупом. Я провел жизнь умирая, и мало того — я действительно умру. Моя жизнь была более сладкой, чем у других, моя смерть будет лишь более ужасной. Естественно, писатель во мне умрет одновременно, ибо такая фигура не имеет ни основы, ни реальности, — она даже не сделана из пыли; она возможна, отчасти возможна, только в земной жизни, и то — внутри чего-то лишнего смысла, некоей конструкции вождения. Таков писатель. Но сам я — я не смогу продолжать жить, потому что я и не жил, я остался глиной, и та искра, которую я не смог превратить в пламя, была мною использована, чтобы освещать мой собственный труп». «Это будут странные похороны, — добавляет Кафка, — писатель, фигура несуществующая, перенесет в могилу старый извечный труп. Я в достаточной мере писатель, чтобы хотеть вполне насладиться этим, в полном забвении, а не с ясным сознанием (забвение — главное условие письма), — или, что одно и то же, чтобы хотеть об этом рассказать; но этого больше не произойдет. И зачем говорить о реальной смерти? В жизни все то же самое...» Немного позже Кафка делает такие два замечания: «Я должен добавлять: в моей боязни путешествовать определенную роль играет мысль, что в течение нескольких дней я буду вдали от моего письменного стола. Эта ничтожная мысль, на самом деле, единственно оправданная, ибо существование писателя действительно зависит от его стола. Он не должен отходить от него, если хочет избежать безумия, он должен цепляться за него зубами. Определение писателя, такого писателя, и объяснение его действий (если это и правда действия): козел отпущения человечества, позволяющий людям невинно наслаждаться грехом, почти невинно».

Не настаивая на комментарии этих строк, можно отметить, что приведенные в них утверждения не принадлежат одному уровню. Некоторые из них ясны: писать — это ставить себя вне жизни, это наслаждаться смертью через обман, которому суждено превратиться в устрашающую реальность; бедное реальное я, которому предложено совершить небольшое путешествие, оказывается в буквальном смысле побитым, измученным и раздавленным дьяволом; впредь мир для него закрыт, жизнь невозможна и одиночество неизбежно. «По всем этим причинам решено, что я не буду выезжать из Богемии, вскоре мне придется ограничиться Прагой, затем — моей комнатой, затем — постелью, затем — определенным положением тела, затем — вообще ничем. Тогда, возможно, я смогу свободно отказаться от счастья писать — да, свободно и с ликованием, вот что важно». Здесь почти описан страх оказаться в одиночестве. Писать, таким образом, это плохое занятие, и не только по этим причинам, но и по другим, более мрачным. Ибо это ночное занятие; его особенность в том, чтобы подчинять себя темным силам, спускаться в нижние пределы и вверять себя нечистым объятьям. Все эти выражения имеют для Кафки конкретное значение. Они вызывают мрачное возбуждение, темный приступ желания, страсть к тому, что высвобождается ночью, когда все оканчивается бесповоротной смертью. А что он понимает под темными силами? Этого мы не знаем, но он все больше склонен связывать слова и их употребление с близостью некой спектральной реальности, алчной до живого и способной уничтожить любую истину. Вот почему в последний год своей жизни он почти перестанет писать, а тем более говорить о себе — даже своим друзьям: «Это правда я ничего не пишу, но не потому, что мне есть, что скрывать (если, конечно, дело не касается моего жизненного призвания...): прежде всего, я по стратегическим причинам взял за правило в эти последние годы не доверять ни словам, ни письмам — ни в моих пись-

мах, ни в словах; я бы с радостью открыл сердце людям — но не призракам, играющим со словами и читающим письма, высунув язык».

Вывод отсюда должен быть только таким: больше не писать. Но он совсем не такой (и в течение двадцати лет не менялся ни разу): «Писать для меня — самое необходимое и самое важное». Причины этой необходимости он никогда не скрывал и даже неоднократно повторял в разных письмах: дело в том, что если он не пишет, то теряет рассудок. Писать — это тоже безумие, его безумие, но в этом безумии — его разум. Это его проклятие, но это проклятие в то же время его единственный путь к спасению (если для него оно возможно). Между двумя неизбежными возможностями пропасть — он пропал, если не пишет, и пропал, если пишет — он пытается проложить себе путь, опять же с помощью литературы, но такой, которая призывает духов в надежде заговорить их. В письме к Броду, где в такой волнующей манере говорится о словах, одержимых фантомами⁴, он между прочим вставляет фразу, которая разъясняет нам его писательские упования: «иногда мне кажется, что смысл искусства и существование искусства объясняется такими "стратегическими соображениями": сделать возможными подлинную речь человека к человеку»⁵.

⁴ То же в последних письмах к Милене, но с большим юмором.

⁵ Мы знаем также по многим другим текстам, что, принуждаемый искусством жить вне мира, Кафка не сваливает ответственность за это на искусство; такая жизнь была ему изначально навязана его отношениями с отцом, это из-за него он был изгнан, вытолкнут вон, приговорен к блужданиям и изгнанию. Искусство лишь помогло передать, разработать и углубить эту изначальную фатальность. Вообще, Кафка далеко не всегда отрицательно говорит об этой жизни вне мира, к которой, наоборот, он настойчиво стремился. В июне 1921 года Броду: «Первый более или менее спокойный день после двух недель муки. Эта жизнь вне мира, которую я веду, сама по себе не хуже любой другой, на нее не стоит жаловаться, но когда даже в эту жизнь вне мира проникают его голоса, точно голоса осквернителей могил, я теряю самообладание и буквально бьюсь головой о дверь безумия, которая никогда не бывает

Я хотел бы передать впечатление, которое производят письма, написанные Кафкой в его последний год. Чувствительный к любому переезду, он вдруг решает жить в Берлине, вдали от семьи и друзей, но рядом с Дорой Димант, встреченной им в июле 1923 года в Мюрице (он умер в июне 1924, прожив с ней в итоге лишь несколько месяцев). Вплоть до этого времени кажется, что хоть он и болел, его болезнь еще не стала столь тяжелой. Ухудшение наступало медленно. Пребывание в Берлине оказалось для него фатальным. Резкая зима, неблагоприятный климат, ненадежные условия существования, голод в этом большом городе, разоренном и взбудораженном гражданской войной, были угрозой, которую он должен был прекрасно осознавать, но несмотря на мольбы своих друзей, решил себя ей подвергнуть. Необходимо было вмешательство его дяди (сельского врача), чтобы убедить Кафку поменять жилище, — за несколько недель до того, как у него открылся туберкулез горла. Это безразличие к собственному состоянию ново. Оно проявилось еще и следующим образом: тогда как вплоть до 1923 года малейшие недомогания сильно занимают его, он почти перестает говорить о них, как только положение ухудшается. Впредь он рассказывает о своем состоянии, ставшем угрожающим, с примечательной сдержанностью: «Если вынести все, что касается туберкулеза, мое состояние выносимо, я вновь могу глотать — временно...» И в своем последнем письме к Броду, после того, как тот в последний раз приехал навестить его в Праге, он стремится подчеркнуть, что у него еще бывают приятные моменты: «Рядом со всеми этими поводами для жалоб остаются еще крошечные радости, но рассказывать о них невозможно. Или же нужно оставить это для другого такого визита, который был, к сожалению, столь испорчен по моей вине. Прощай, спасибо за все». В этом отказе от жалоб, в этом молчании по поводу себя, ощу-

плотно прикрытой. Мне достаточно самого малого, чтобы упасть в это состояние».

тимых почти в каждом письме из Берлина, — единственный признак изменения, произошедшего в его жизни. Молчание натянутое, контролируемое, добровольное. «Обо мне мало что можно рассказать, моя жизнь немного в тени; тот, кто не смотрит на нее напрямую, ничего не может заметить». «В самом деле, вокруг меня все очень спокойно, но слишком спокойно не бывает никогда». И Милене: «Состояние моего здоровья, по сути, такое же, как в Праге. Это все. Я не рискую сказать ничего большего, сказанного уже слишком много...».

Это молчание можно прокомментировать⁶. Может, он отказывается говорить о себе потому, что его судьба близка теперь судьбе другого существа, о котором он не соглашается говорить? Может, он хочет разделить свою тайну лишь с этим существом? Или с еще большей силой и настойчивостью, чем прежде, он замыкается в своем одиночестве, став даже для самого себя этим «человеком, скрытым в себе, замкнувшимся внутри себя на чужие запоры», о котором он говорит Клопштоку в 1922 году? Может, он действительно не доверяет написанным словам и самому этому призрачному способу коммуникации, который использует истину, веряя ее обманчивым и неверным посланникам? Это последнее замечание неоспоримо, хоть оно всего и не объясняет. Даже по поводу своих литературных произведений он говорит, что их фикция прокладывала дорогу реальности. Так, в *Сельском враче*, в описании странной кровоточащей плечи он видит предвосхищение своих кровохарканий, открывшихся немногим позже. Еще более впечатляющее совпадение: в 1924 году, когда на конечной стадии болезни ему отказал голос, он только что закончил свой рассказ *Жозефина*, где говорится о поющей мыши, которая считает себя обладательницей

⁶ Необходимо также упомянуть соответствующие обстоятельства: в это время Макс Брод находился в трудном положении — имея жену в Праге, он был страстно привязан к молодой девушке, жившей в Берлине. Кафка часто видит эту девушку и знает, что своему другу, в первую очередь, он должен говорить о ней.

особой способности щебетать и свистеть, потому что другие способы самовыражения, используемые ее народом, ей более недоступны. Он сказал тогда Клопштоку: «Похоже, что я вовремя предпринял изучение животного писка». Нельзя не вспомнить здесь его замечание о тревожном открытии писателя, когда он видит, как в последний момент реальность ловит его на слове. «То, с чем я играл, действительно сбудется». Сбылось ли это для него? Когда игра слов болезненно и очевидно подходила к концу, отказался ли он говорить, употребил ли все свое внимание для того, чтобы в молчании уловить тихий приход события? Недоверие к словам, однако, не помешало ему до последней минуты оставаться писателем. Как раз наоборот, лишившись способности говорить, он мог лишь писать, и редко когда агония была столь выписанной, как у него. Как если бы смерть со свойственной ей иронией хотела предупредить его тем самым, что она собиралась целиком превратить его в писателя — во «что-то несуществующее»⁷.

⁷ В течение последних дней Кафка строго соблюдал запрет говорить, разве что шепотом. Он переговаривался до самого конца с друзьями при помощи кратких записок, в которых еще отражена чувствительность и оригинальность его по-прежнему живого языка.

САМОЕ ПОСЛЕДНЕЕ СЛОВО

Однажды, комментируя письма Кафки, вышедшие незадолго до этого в их изначальном варианте, я сказал, что в силу характерной неисчерпаемости посмертных публикаций, собранию сочинений будет всегда не хватать последнего тома. Почему? Во-первых, по фактическим причинам. В то время еще не вышли его письма к невесте, Фелице Бауэр, чья публикация была задержана сложностью необходимых согласований. Не хватало также — и будет не хватать еще долго, чтобы не сказать всегда, — сведений, способных уточнить подробности связи с Дорой Димант, которой завершилась его жизнь. (Я имею в виду не посторонние свидетельства, которые еще можно собрать восдино, но суждения самого Кафки, его слова, дневниковые записи.)

Мой комментарий относится к моменту десятилетней давности¹. На сегодняшний день (с октября 1967 года), имея в распоряжении, за малым исключением, все письма к Фелице Бауэр, дополненные письмами к Грете Блох, таинственной подруге жениха и невесты (то есть том в 700 с лишним страниц); имея под рукой документы, медленно и серьезно собираемые Клаусом Вагенбахом (первый том создаваемой им биографии, вышедший в 1958 году и переведенный на французский издательством *Mercure de France*; затем изданные им материалы «Симпозиума по Кафке», с участием многочисленных авторов, собравшие данные, проясняющие многие неясные моменты, а именно — хронологию текстов, а также длинное и важное письмо Кафки к сестре Юлии Вохрыцек, его второй невесты; кроме того, небольшую книжку издательства Rowohlt, что-то вроде «Кафка глазами Кафки» (и Вагенбаха), чья сжатая

¹ См. предыдущий текст.

форма позволяет понять, что мы знаем и что не знаем, или еще не знаем, об этой слишком обнажившейся жизни), мы оказываемся более готовыми, но при этом менее расположенными задавать правильные вопросы, не имея достаточно сил, чтобы позволить им возникнуть в нас со всей невинностью и чтобы удерживать их в стороне от биографических сплетен, так или иначе питающих их, притягивая и поглощая в себе.

1. Попробуем собрать воедино некоторые черты, чтобы освободить наш путь. Прочтя как бы на одном дыхании письма, необходимо, пожалуй, спросить себя, что нового они открыли нам, кроме прежней скрытости назначения того, что было сказано со столь настойчивым стремлением к очевидности. Сначала о том, что нашло себе подтверждение: каждый раз, когда Кафка вступает в отношения с женским миром, из этого возникает что-то светлое и легкое, некое очаровательное и чарующее искушение. Его первые письма наполнены готовностью очаровываться, которая сама очаровывает. Даже когда он пишет к мадемуазель Блох, ожидая от нее, по крайней мере поначалу, лишь дружеской поддержки или возможности довериться, то умудряется писать в такой манере, что девушка, еще очень молодая, окажется явно растревоженной, и настолько, что, вольно или невольно, окажется причастной разрыву первой помолвки, затем, похоже, выдумает странную историю о воображаемом ребенке, приписываемом ей Кафке. (Скажем, во всяком случае, что речь идет о предполагаемой истории, которую К. Вагенбах напрасно наделяет правдоподобием, тогда как она остается на грани невозможного.²)

Даже несмотря на то, что сложности возникают очень быстро – в некотором смысле тотчас – они поначалу переплетаются с движением молодого чувства, не лишённого некоторых радостей. На протяжении этого относительно счастливого периода (перемежаю-

щегося очень мрачными моментами) он пишет *Пре-
вращение* (и говорит Ф[елице] об этом романе: «*Что за
отвратительную историю я откладываю в сторону,
чтобы отдохнуть, думая о тебе: я продвинулся уже
чуть дальше половины, и в целом я, можно сказать,
доволен, но она бесконечно отвратительна, и, пред-
ставь себе, это исходит из той же души, в какой жи-
вешь и ты и каковую терпишь в качестве жилища*»). Он познакомился с той, кто дважды будет его невестой, в августе 1912 года (в Праге, у родителей своего друга М. Брода). Впервые он пишет ей через несколько недель (в конце сентября), а вскоре – каждый день, по несколько раз в день. В начале 1913 года отношения вдруг омрачаются. Кафка неоднократно подтверждает это изменение: «*Я стал другим по сравнению с первы-
ми месяцами нашей переписки; это не перемена к но-
вому, а скорее возврат назад, который грозит затя-
нуться. Я был другим вначале, согласись, и в этом нет
ничего неоправданного, но только изменение между
мною тогда и мною сейчас – нечеловеческое; напротив,
я был полностью возвращен на мой прежний путь, а
между дорогами здесь нет прямой связи, нет даже из-
вилистого перехода, одна лишь грустная дорога сквозь
пространство, по которой ходят призраки*». Почему? На этот вопрос мы с точностью ответить не можем.

Приблизительно в этот период, подстрекаемый чувством, а также, наверняка, в ответ на призыв своей подруги, Кафка, уже раз отказавшись от встречи на Рождество, думает о поездке в Берлин: это путешествие, влекущее и пугающее его, наконец состоится 23 марта. Почти все встречи будут разочарованием. На основании писем (о содержании писем молодой девушки мы знаем лишь косвенно) возникает ощущение, что проявления Фелицы скорее сдержаны, чем ласковы, и, показывая живую общительность в присутствии других, она кажется сникшей, отвлеченной или усталой, когда им случается, довольно редко, оказаться наедине. По крайней мере, таково впечатление Кафки, которое он ей выражает (но которому не стоит слишком быстро доверяться, – точно также заявляя о своей непригодно-

² См. примечание (i) в конце текста.

сти для светских отношений, он противоречит свидетельствам друзей, видевших его любезным, раскованным, часто пылким, но иногда, правда, и закрытым, пограничному отсутствующим). Отзываясь о Фелице, он всегда отмечал в ней те качества, которые считал недостающими в себе самом: это девушка уверенная в себе, активная, смелая, сведущая в делах; из чего было бы слишком просто и, конечно, неверно заключить, что его привлекает в ней то, чего недостает ему самому; физически она понравилась ему далеко не сразу; в своем дневнике он описывает ее в терминах почти жестокой беспристрастности, и, хуже того, мадемуазель Блох он будет говорить о ней с некоторым отвращением (об ее испорченных зубах, красноватой, негладкой коже, костлявом сложении). И в то же время, он любит ее — страстно и безнадежно. В то же время — одновременно, — это все, что можно сказать, не впадая в излишний психологизм. Стоит ли добавлять, что она воплощает собой жизнь — жизненный шанс? возможность прийти в согласие миром? Все это верно, но в какой степени? Скорее, я бы сказал, — и в этом ее общая черта с Миленой, и, возможно, с Юлией Вохрыцек, а также с незнакомкой из Цукмантеля и с девочкой из Ривы, — что как своего рода воспоминание она несет на себе метку отсутствия меток, то есть некую без-винность, что, однако, не совсем равнозначно невинности. Когда в первый день первой встречи он помечает в дневнике: «Мадемуазель Ф. Б. *лицо костлявое и пустое, открыто несущее свою пустоту*», — слово «пустота», не только повторенное здесь, но и выделенное — не как признак незначительности, но как открытие некой таинственной возможности, — заставляет его почувствовать как бы притягательность недостатка, недостатка как *отсутствия* греха, как «внешнего по отношению к греху», воплощаемого женским миром, но также, в силу присутствия недостатка, как двусмысленность границы с ним. Из этого мира и вправду рождаются все соблазны (что не надо понимать в наивно-христианском смысле

плотского соблазна, хотя у Кафки, как нам известно, с этим связаны определенные трудности³). Скорее, его влечет соблазн жизни, которая кажется чуждой до как бы чуждости всякой вине, — но влечение это делает того, кто ему однажды поддался, навсегда виновным, потерявшим самого себя, в силу этой потери обреченным на обман и преданным чарам забвения: таков один из смыслов *Процесса*, а также, отчасти, и *Замка* — обоих романов, написанных под влиянием женской странности.

(В одном письме к Вельчу, в особенно горький для себя момент, Кафка с неизменной прозрачностью объясняет то, что друг его, обладая не менее ясным взглядом, называет радостным комплексом вины: «Ты думаешь, что мой комплекс вины служит мне поддержкой, выходом, — нет, комплекс вины присутствует во мне лишь потому, что для моего существа это самая красивая форма угрызения совести, и вовсе необязательно особо присматриваться, чтобы понять, что комплекс вины — это лишь потребность вернуться назад. Но тут же, над угрызением совести, куда более сомнительное по сравнению с ним, возносится ощущение свободы, избавления, сравнительной удовлетворенности...» Чувствовать себя виновным — значит быть невинным, ибо это позволяет вообразить, что угрызение совести отменяет работу времени, и так избавляться от греха, но тем самым делать себя виновным вдвойне, обречь себя на праздность отсутствия времени, когда ничего уже не происходит, то есть на ад или, как сам Кафка говорит в письме, на тюремный дворик ада.)

2. Почему же все-таки после первых месяцев страстно искомого согласия все становится столь безутешным? Я упоминал о поездке в Берлин: она ничего не разъясняет. Что же сам Кафка говорит по этому поводу (— ведь нашей задачей является лишь повторение за ним)? В

³ Я отсылаю к письму Кафки к Милене, в котором он с неумолимой искренностью рассказывает о своей «первой ночи» (*Неудача Милены*).

ходе того же периода, когда он пишет с мучительным, но страстным подъемом и почти безвременным постоянством (каждую ночь, в бесконечности ночи: *Приговор*, – всего лишь месяц спустя после встречи с Фелицей и два дня спустя после первого письма к ней; затем – продолжение его романа *Америка*; одновременно – *Превращение*), труд его вдруг прерывается – не просто заканчивается им: перечитав "тетради романа", он убеждает себя, что за исключением первой главы, сохраняющей верность внутренней истине, «все остальное было написано лишь как воспоминание от сильного ощущения, которое само радикально отсутствует, и все это никуда не годится, то есть из 400 страниц, только 56 можно оставить».

Кафка повсюду описывается борющимся либо за одиночество письма, либо за тягу к жизни, связанную с необходимостью взаимодействия с людьми, то есть с замужеством или признанием в обществе. Многие отрывки переписки – скажем прямо, почти неисчислимы – подтверждают это. Едва начав писать той, с которой он еще даже не перешел "на ты", он раскрывается полностью: «Моя жизнь состоит и по сути всегда состояла в том, чтобы пытаться писать – и чаще всего безуспешно. Но если бы я не писал, то просто валялся бы на земле, достойный того чтобы меня выкинули вон. При всей моей худобе, для письма во мне нет ничего лишнего, даже в хорошем смысле этого слова. Сама мысль о Вас связана с письмом; мной управляет только движение волн письма, и, несомненно, в период истощенности письма у меня ни за что не хватило бы смелости обратиться к Вам».

Фелица вскоре пугается такой горячности и, пытаясь быть разумной, советует ему не забывать о мере. «Мое сердце (отвечает он) сравнительно здорово, но человеческому сердцу совсем не легко сопротивляться меланхолии от плохого письма, как и радости от хорошего письма. Если Вы примете во внимание мое отношение к письму, то перестанете давать мне советы помнить о *Maß und Ziel*, о мере и пределах: человеческая слабость и так слишком расположена на все нала-

гать пределы. Разве я не должен выкладываться полностью ради того единственного повода, на который я могу положиться? Возможно, в моем письме ничего нет, но тогда и сам я, конечно же, полное ничтожество».⁴ Затем последует странное письмо от 15 января 1913 года, в котором он описывает той, которую уже считает своей спутницей жизни, то, что он предлагает ей в качестве идеала существования: «Однажды ты сказала мне, что хотела бы сидеть подле меня, когда я пишу; но подумай, ведь тогда я вообще не смогу писать (я и так едва пишу), и у меня вообще ничего не выйдет. Писать – значит раскрываться безгранично; это предельная открытость, когда человеку кажется, что он теряет себя для общения с другими, – от которой, при наличии здравого смысла, он всегда в страхе стремится ускользнуть, ибо каждый хочет жить столько, сколько ему отведено; эта открытость, этот дар сердца далеко не достаточны, чтобы писать. Доля здеишего участвующего в письме – если только все не принимает иной оборот, и глубинные источники не замолкают – ничтожна и исчезает всякий раз, когда какое-нибудь сильное чувство сотрясает эту поверхностную почву. Вот почему, когда пишешь, любое одиночество кажется недостаточным, любая тишина вокруг – недостаточно тихой, а ночь – слишком короткой. Я часто думал, что для жизни мне было бы лучше всего устроиться с моим письменным прибором и лампой где-нибудь в глубине разветвленного запертого подвала. Мне бы оставляли еду – но всегда как можно дальше от того места, где я нахожусь, с наружной стороны самой внешней двери подвала. Моя прогулка состояла бы в том, чтобы в ночном халате ходить туда за едой, проходя под всеми сводами подвала. Затем я возвращался бы назад,

⁴ Однажды Фелица упомянула его "склонность к писательству": «Не склонность, дело не в склонности, писать – это все, что я есть. Склонность можно подавить или заглушить. Но здесь – я сам. Конечно, меня самого тоже можно подавить, но что тогда останется тебе?»

медленно и с раскаянием ел и тут же вновь садился писать. Что бы я тогда написал! Из каких глубин бы это вырвал! Без всяких усилий! Ибо предельная сосредоточенность не знает усилий. Но дело в том, что долго я бы не протянул и померк бы в невообразимом безумии, при первой же неудаче, которую, пожалуй, трудно предотвратить даже в таких условиях. Что ты думаешь об этом, дорогая? Не отшатывайся от обитателя пещер!»

Этот рассказ (иначе его не назовешь) впечатляет, но в ту пору его все еще озаряют юные иллюзии: во-первых, Кафка, кажется, верит (верит ли?), что Фелица, поняв необходимость подземной жизни, будет счастлива, счастлива в пещере, так как пещера станет принадлежать и ей тоже («все же пещера для тебя слишком грустное владение», — скажет он ей чуть позже), затем, он, кажется, верит (верит ли?), что пещера будет достаточной для его уединения и принесет ему облегчение — пещера, пустота абсолютно уединенного пространства, удобного и пригодного для жизни; иными словами, само безумие, но хорошо обустроенное и как бы защищенное (в 1915-16 годах, разыскивая в городе комнату для работы, он не смог принять в ней отсутствия вида из окна, — но тогда одиночество уже станет его действительностью, а не мечтой). Действительно, все его поведение в отношении Фелицы, кажется, объясняется единственно желанием предохранить свой труд и не обмануть свою невесту в отношении условий их общего будущего, если оно когда-либо станет возможным: они будут видаться, говорит он, всего лишь по часу в день. Позже, уже после разрыва, состоявшегося 12 июля 1914 года «суда» над ним, когда он возобновит в ноябре выяснение отношений с девушкой, то предложит ей, по-новому властно и сурово, следующую истину: «Ты не смогла увидеть, какую власть имеет над мной работа, ты увидела, но не до конца, далеко не до конца... Ты была не только самым лучшим другом, но и самым злейшим врагом моей работы, во всяком случае, если все рассматривать с точки зрения этой работы; она, внутренне любя тебя беспрдельно, была вынуж-

дена защищаться от тебя изо всех сил, чтобы защитить себя. Ты хочешь, чтобы я объяснил тебе, почему я так поступил!»⁵ — объяснение это заключается в следующем: я постоянно видел перед собой твой страх, твоё отращение. Я обязан был уделять внимание моей работе, которая только и дает мне право на жизнь, а страх твой показывал мне или заставлял опасаться (опасение — это куда более невыносимо), что самая большая опасность для моей работы заключалась еще не в нем... Тогда-то я и написал мадемузель Блох. Однако ты можешь все повернуть по-своему и сказать, что твоё существо находилось под угрозой в не меньшей степени, чем мое, и страх твой был не менее оправдан, чем мой. Я не думаю, что это так. Я любил твоё подлинное я, и только когда оно враждебно соприкасалось с моей работой, я ставил его под сомнение... Неважно, все это не совсем так. Ты была под угрозой. Но, может, тебе хотелось этого? Никогда? Никаким образом?» (Вопрос, в котором отражается стремление к независимости, бывшее неотъемлемой частью — наименее очевидной, наименее спорной — самого Кафки: писателя в нем.)

3. Конфликт между письмом и жизнью, сведенный к такой простоте, не дает возможности сколь бы то ни было точного объяснения; даже если под объяснением понимать здесь лишь ряд утверждений, отсылающих одно к другому и бесконечно ставящих друг друга под сомнение. Письмо, жизнь: как полагаться на сопоставление этих терминов, когда они столь плохо определены? Письмо разрушает жизнь, сохраняет жизнь, вызывает к жизни, игнорирует жизнь и наоборот. У письма, в

⁵ Особенно в день «суда», когда он отказался себя оправдывать, а также когда написал об этом Грете Блох письмо, в котором этот недавний жених говорил о своем ужасе перед браком, а та, в свою очередь, имела неосторожность показать это письмо Фелице, так что у последней возникло чувство болезненной двойственности, ибо та правда, о которой Кафка столько раз сам предупреждал ее, застыла с силой убийственной неотвратимости (как это обычно случается), после того как стала сообщенной третьим лицом.

конечном итоге, нет никакой связи с жизнью, кроме, разве, необходимой ранимости, которую письмо получает от жизни, а жизнь от письма: это отсутствие связи таково, что письмо, скапливаясь в жизни и растворяясь в ней, отсылает всегда не к ней как таковой, а к некоей *другой*, разрушающей первую или, что хуже, ей мешающей. Эту *другую* жизнь – безличную, – принадлежащую письму в той мере, в какой само письмо не может себе принадлежать (обозначать эту принадлежность), Кафка узнал в ходе упрямой, прерванной, так до конца и не оставленной, так и не изобличенной попытки воссоединиться с Фелицей, присоединиться к ней (присоединить к ней свою отъединенность). Его отношения с девушкой устанавливаются в первую очередь и главным образом на уровне написанных слов, и, следовательно, в области им принадлежащей, под знаком иллюзии, с неотвратимостью создаваемой ими. Когда он говорит ей (до того, как они встретились в Берлине в первый раз): «Иногда мне кажется, что только такие отношения в письменной форме, которые я всячески надеюсь преодолеть, чтобы вернуться к реальности, могут соответствовать моему бедственному положению (которое я, конечно же, не всегда ощущаю как бедственное) и что стоит мне превзойти навязанный мне предел, как мы оба отправимся в сторону общего несчастья», – то выражает тогда еще лишь боязнь встречи, пугающей во всех отношениях, но также предчувствует, на какое противоречие обрекает себя: через письма – через эти смешанные отношения, ни прямые, ни косвенные, ни присутствующие, ни отсутствующие (он называет их гибридными, нечистокровными, *Zwitter*) – он раскрывает себя, но той, что не способна видеть (однажды ночью ему снилось, что Фелица слепая), и завоеванное таким образом расположение девушки пребывает в модусе не-обладания, а также не-проявленности, то есть не-действительности. («Я еду в Берлин с единственной целью – сказать и показать тебе, сбитой с толку моими письмами, кто я есть на самом деле».)

В определенном смысле, по крайней мере, по ходу

драматических событий 1913 года, завершившихся, еще до официальной помолвки, первым разрывом, его главная цель заключалась в том, чтобы быть правдивым: да, быть правдивым в отношении себя, а точнее – в возможности быть правдивым. Как избежать того, чтобы девушка обманулась? Как заставить ее поверить в то, чем он является – там, в глубине одиночества, достигаемого им только по ночам, когда он пишет? Как раскрыться ей таким образом, чтобы она увидела его в состоянии, доступном ему лишь с помощью невидимого, то есть помимо любой закрытости или раскрытости? «Мое сегодняшнее письмо придет к тебе разорванным – я порвал его по дороге на вокзал в приступе бессильного гнева оттого, что мне не удастся быть правдивым и точным, когда я пишу тебе; оттого, что я не способен в письме к тебе ни держать тебя крепко, ни сообщать тебе биение моего сердца, – так что же мне тогда вообще ждать от письма?» И немного раньше, в еще более настойчивой манере: «Конечно, я не смогу о тебе забыть, пока я пишу к тебе, потому что я вообще не смог бы забыть о тебе, но мне не хотелось бы пробуждаться от того мечтательного головокружения, без которого я не могу тебе писать, от звука твоего имени». По сути, это стремление состоит вот в чем: сказать все (и не только самой девушке, но и ее отцу как высшей инстанции), что означает: сказать, насколько несчастней он сделает ее, или, точнее, на какую невозможность совместной жизни он обречет ее, сказать не для ответных возражений, а чтобы она смогла принять его и признать именно в его невозможности, откуда следует, что ни один из ее ответов не удовлетворит его, ибо если она говорит ему, пусть в порыве легкомыслия, поддавшись чувству, или из-за понятного стремления к ясности «ты говоришь о себе слишком резко» или «все это может быть так, как ты говоришь, но ты же не знаешь, насколько все может измениться, когда мы будем вместе», – то остающаяся в ней надежда приводит его в отчаяние: «Что же мне делать? Как заставить тебя поверить в невероятное?» «Есть препятствия, в некоторой степени известные тебе, но к которым ты относишься

недостаточно серьезно, — а ведь ты просто не смогла бы отнестись к ним с достаточной серьезностью, если бы знала о них все до конца. Никто вокруг меня не относится к ним достаточно серьезно или не принимает их в расчет из-за дружеских чувств ко мне... Когда я вижу, насколько ты изменяешься, оставаясь со мной, и какое усталое безразличие тебя тогда охватывает, тебя — девушку, обычно столь уверенную в себе, с умом столь подвижным и гордым... Отсюда результат: я не могу брать на себя ответственность, так как она представляется мне слишком большой, а ты — из-за того, что едва замечаешь ее».

Это с одной стороны. Но с другой стороны, когда убежденная или наконец задетая за живое, она отдаляется, становится замкнутой, реже пишет, — он впадает в еще большее отчаяние, ибо ему кажется, что она недооценивает как раз то, что сама знает о нем, соглашаясь на знание, которое он сам ей диктует, вместо того чтобы действовать не вслепую и не взвешивая за и против, а с полной ясностью поддаваясь чарам невозможного. Существует, говорит он, три ответа — больше ей выбирать не из чего: «Это невозможно, и поэтому я этого не хочу». «Это невозможно, и я пока что этого не хочу». «Это невозможно, и поэтому я хочу этого». Этот третий ответ, единственно правильный (вдохновленный Лютером он мог бы звучать так: «Я не могу иначе, несмотря ни на что»), показался Кафке однажды, тоже от усталости, прозвучавшим от той, кого он называл тогда своей «милой невестой», добавляя при этом: «Скажу в последний раз, что меня охватывает безрассудный страх перед нашим будущим и перед несчастьем, в которое может превратиться, вследствие моего характера и моих недостатков, наша совместная жизнь и которое коснется в первую очередь тебя, так как я, в глубине души, — существо холодное, эгоистичное и бесчувственное, несмотря на всю мою слабость, прикрывающую все это, но не смягчающую».

Там, где высказывается невозможное, возникает некое отношение отстраненности (трансценденции?), само по себе неопределимое, которое было бы неверно

наделять возвышенными свойствами (по примеру романтиков), но Кафка все же отказывается оценивать его в терминах здравого смысла. Когда Фелица, измучившись, и наверное не без причины, пишет ему: «Замужество заставит нас, и тебя и меня, от многого отказаться; и не стоит судить, на чьей стороне будет больший груз — обоим придется тяжело», — он оказывается глубоко задетым именно потому, что она здесь приравнивает невозможное к сумме возможностей, способной привести к своего рода подрядному договору. «Ты права — надо думать о затратах, хотя это может оказаться не столько несправедливым, сколько бессмысленным... Таково мое окончательное мнение». Но в конце концов всегда побеждает потребность в истине. «Продолжительная совместная жизнь невозможна для меня без лжи, так же как она была бы невозможной без правды. Первый же мой взгляд, адресованный твоим родителям, будет лживым»⁶.

4. Прежде чем продолжить, мне хотелось бы процитировать два-три текста из наиболее важных. Я привожу их как бы в скобках не в силу их отвлеченного смысла, а именно из-за их важности. В них объясняется, почему (эта причина не единственная — сам Кафка приводил ее себе лишь в самые критические моменты), думая, что

⁶ Об этих отношениях с истиной стоит процитировать письмо от 20 сентября 1917 г. — кажется, предпоследнее, — уже частично опубликованное в «Дневниках»: «О ходе этой битвы я в течение этих 5 лет держал тебя в курсе с помощью слов, молчания, того и другого попеременно, и часто заставляя тебя от этого страдать. Если ты спросишь меня, всегда ли я следовал истине, я могу тебе лишь ответить, что с тобой, как ни с кем другим, я изо всех сил старался держаться подальше от сознательной лжи. Было несколько неточностей и совсем немного лжи, если допустить, что лжи может быть "совсем немного". Я весь замешан на ней. Иначе я не смог бы удерживать равновесия. Моя лодочка слишком углая». Продолжение можно прочесть в «Дневниках», и в частности, в качестве заключения и приговора, следующее: «Подчеркну, что для меня важнее всего суд людей, и его-то я, в добавление ко всему, и пытаюсь обманывать, хотя и избегая лжи».

он теряет молодую женщину, казалось бы столь далекую ему, Кафка тотчас же приходит к убеждению, что потерял он сам. «В письмах моей извечной заботой было освободить тебя от меня, но при малейшем впечатлении, что мне это удалось, я теряю рассудок». Это не безумие влюбленного, раздираемого порывами страсти, — это настоящее безумие, от которого только Фелица, — ибо через нее проходит его единственная и основная связь с человеческим, — может его спасти, она одна, будучи способной, когда он не пишет и даже когда он пишет, удерживать его на расстоянии от чудовищного мира, находящегося в его голове, с которым он осмеливается быть соразмерным лишь ночью, в процессе письма. «Проводить ночи в неистовстве письма — вот чего я хочу. И от этого впадать в помрачение, становиться безумным — этого тоже, потому что таково последствие, предчувствуемое уже на протяжении долгого времени». Но тут же другое утверждение, желание найти в ней, наперекор этой угрозе, убежище, защиту, будущее: «Тревога, мешающая мне желать твоего приезда в Прагу, имеет себе оправдание, но еще более оправданная и превосходящая эту — чудовищная тревога, заставляющая меня страшиться гибели в случае, если мы скоро не будем вместе. Ибо если мы вскоре не будем вместе, моя любовь к тебе, не терпящая во мне никакой другой мысли, сосредоточится вся на идее, на состоянии, на чем-то совершенно недоступном, на чем-то совершенно и навсегда необходимым, способном, по правде говоря, оторвать меня от мира. Даже написав это, я дрожу». Позволю себе проинтерпретировать это так: *Я дрожу от письма*. Но от какого письма? «Фелица, ты не знаешь, что такое определенная литература в определенных умах. Она постоянно промышляет наверху, как обезьяны, вместо того чтобы шагать по земле. Дело пропащее — и иным не станет. Как же быть?» И вслед, опять, не желание, не надежда найти защиту в Фелице, но страх через эту защиту стать уязвимым для другой, более серьезной угрозы, а также страх сделать и ее уязвимой для опасности, которую он не знает как назвать: «Сейчас я мучаю тебя только

своими письмами, но когда мы будем вместе, я сделаюсь опасным безумцем, которого следовало бы сжечь... Меня удерживает как бы заповедь небес — тревога, которую невозможно заглушить; все, что казалось мне наиболее важным, мое здоровье, бедность моих ресурсов, мое несчастное существо в целом — все это, имеющее, конечно, себе оправдание, исчезает рядом с этой тревогой, есть ничто по сравнению с ней и существует лишь в качестве предлога для нее... Тревога — чтобы быть честным до конца и чтобы позволить тебе понять степень моего безумия — это страх быть связанным с существом, которое я люблю, именно с ним... У меня есть явное предчувствие, что замужество, эта связь, распадение того ничто, из которого я состою, заставят меня померкнуть; и не только меня, но и мою жену, и чем больше я буду любить ее, тем это произойдет быстрее и ужаснее».⁷

5. Когда в первую поездку в Берлин он увидит наконец женщину, с которой он сблизился в результате простого обмена письмами, то почувствует как бы отраще-

⁷ О «литературе» и об опасности, которую она заключает, Кафка отвечает Фелице, считавшей себя в целом хуже его: «В целом» я лучше тебя? Немного судить о людях и симпатией втираться к ним в доверие, — это я могу... Я не помню ничего из выученного, прочитанного, пережитого или услышанного — все равно, как если бы у меня не было никакого опыта; о большинстве вещей я знаю меньше самого младшего школьника. Я не могу думать, мои мысли постоянно наталкиваются на предел; с первого раза я могу уловить ту или иную идею, но связанная мысль, которую можно было бы развить, для меня недоступна. Я даже не умею по-настоящему рассказывать и даже говорить... Единственное, что у меня есть, — это небольшое количество сил, которые при виде литературы сгущаются на такой глубине, что в нормальном состоянии их не распознать, и я не решаюсь им довериться в моем теперешнем положении — профессиональном и физическом, — ибо против внутреннего сгущения этих сил во мне присутствует столько же внутренней предосторожности. Если бы мне было позволено отдаться им, я уверен, они бы унесли меня прочь от всей этой внутренней разоренности» (стоит ли уточнять? — прочь от жизни)

ние к какому бы то ни было живому контакту. Он пишет ей по возвращении: «Мой настоящий страх – ничто более серьезного не может быть ни сказано, ни услышано – что я никогда не смогу обладать тобой. В лучшем случае мне достанется, как совсем обезумевшему псу, твоя небрежно оставленная для поцелуя рука, что будет вовсе не знаком любви, а знаком отчаяния, испытываемого тобой из-за животного, обреченного на немоту и вечную удаленность... Короче, я останусь навеки отлученным от тебя, и случись тебе нагнуться ко мне достаточно низко, как ты окажешься в опасности». Броду он подтвердит на следующий день: *«Вчера я отослал важное признание»*. Выходит, это было признание. Не стоит, однако, слишком упрощать его смысл, противореча тому, что нам известно из рассказов его друзей о его различных кратковременных связях. Когда в 1916 году в Мариенбаде он опознал в Фелице существо, которое он мог бы любить не только издалека, то вновь написал Броду. Из этих глубоко продуманных размышлений, обращенных к другу, я приведу лишь три выдержки. *«Я ничего не знал о ней (вплоть до последних дней, когда их отношения наконец стали интимными)»,* меня смущал (удерживал), наравне со всеми прочими опасениями, главным образом страх, что придется в действительности иметь дело с той, которая писала письма». Здесь совершенно ясно представлено, что реальное присутствие пугает его не само по себе, а в силу его отношений с письмом (с не-присутствием письма), – то есть пугает отказ переходить от одного к другому, невозможность этого перехода. Вторая мысль: *«Когда (в момент официальной церемонии помолвки) она пересекла залу, идя мне навстречу, чтобы принять традиционный поцелуй, меня охватила непреодолимая дрожь. Каждый шаг церемонии помолвки в присутствии моих родителей был для меня пыткой»*. Из чего следует заключить, что

* Об этих новых отношениях в «Дневнике» имеется одно, очень короткое, замечание, которое Макс Брод посчитал не вправе публиковать, а Вагенбах прочел в рукописи.

для него до ужаса болезненным было не прикосновение к женскому лицу как таковому, но, скорее, воплощаемое таковым приближение супружества, лживость его надуманных обязательств, а также, безусловно, и все то, о чем слово «супружество» напоминало ему, и в первую очередь – супружеская близость, всегда отворачивавшая его в родителях, как напоминание о том, что он из нее родился и что ему предстояло и дальше рождаться из зависимости от этих «отвратительных вещей»⁹. И в то время, пока Фелица, направляясь к нему, пересекала широкое пространство зала – пространство бесконечное и непреодолимое, – сама эта идея замужества, иначе говоря, закон – торжественный, суверенный, но столь же суверенно нечистый (суверенный оттого, что нечистый), вдруг возникла перед ним, налагая на него свою волю как преднамеренное наказание.¹⁰ И, наконец, – об этом последний отрывок, самый сильный, пожалуй, – он говорит Броду по поводу его новой близости с Фелицей: *«Теперь я увидел интимность доверия в женском взгляде и не смог закрыться в ней. Это разрыв, через который оказывается вынесенным наружу (aufgerissen, оторванным от меня) то, что я хотел бы навсегда сберечь (речь идет не о чем-то конкретном, но обо всем в целом), и через этот разрыв (Riß) появится столько несчастья – я знаю это, – что на него всей человеческой жизни не хватит, а это несчастье – я его не призывал, оно само было возложено на меня»*. Этот отрывок мне кажется важным. Он не только объясняет смысл того, что произошло в Мариенбаде в 1916 году (в конечном счете, это мало повлияет на сложность их отношений, что заставляет верить в другой источник этой сложности), но, пожалуй, и смысл всей истории с молодой девушкой – истории,

⁹ Я отсылаю к письму (о его отношениях с семьей), отрывок из которого публикуется в «Дневниках» (18 октября 1916 года).

¹⁰ Конечно, согласно обычаю – обычаю! – Кафка сам должен был перейти большую залу, идя навстречу своей невесте, но он оказался «скованным как преступник: если бы меня и вправду посадили в угол закованным в кандалы, то мне вряд ли было бы хуже» («Дневник», июнь 1914).

чей решающий характер сам Кафка, если не говорить о его чувствах, никогда не отрицал, так как знал, что она способствовала почти радикальному изменению в нем самом в том смысле, что она раскрыла ему глаза на самого себя и послужила предупреждением, которое он взял на себя ответственность никогда не забывать. Это она, по сути, выдвинула ему испытание "разрывом"; она оказалась тем кругом, в котором он надеялся сохранить свою чистоту, замкнув себя в одиночестве и отдавшись напору творчества, — чистота означает: отсутствие лжи, но не присутствие истины (но так он никогда не думал, скорее — без лжи и без истины); кругом, который оказался разорван, но не так, как это иногда бывает — вследствие определенных обстоятельств: оказалось, что разрыв этот был всегда, как бы изначально, до всякого места и до всякого события. Откровение это также не являлось ему ни в какой-либо конкретный момент, ни постепенно и стало ощутимым не на внутреннем или на эмпирическом уровне, но оказалось вовлеченным в его работу и проявилось через нее и через его отношение к ней.

б. Все это было важным "предупреждением", что всякий раз подтверждаю письма к Фелице, причем, на мой взгляд, в двух, отношениях.

А) На протяжении всей своей писательской молодости, которая завершилась (ведь нужны же ориентиры, сколь бы неточными и даже обманчивыми они ни были) "провалом" его юношеского романа (*Америка*), в нем жило доверие к письму, доверие болезненное, чаще всего несчастливое, но остававшееся всегда нетронутым; он думал тогда, что письмо — если бы он смог писать — будет для него спасительным, но не в позитивном смысле этого слова, а в негативном, то есть, что оно отсрочит или изменит его приговор, откроет новую возможность и — кто знает? — предоставит выход — кто знает? кто знает? Итак, жить в пещере, чтобы там писать и только писать, не переставая, стать пещерным жителем и существовать (жить и умереть) нигде иначе,

как в запредельности письма (но в то время для Кафки эта за-предельность воспринимается еще как внутренность, как близость, как "тепло", — он пишет об этом в следующей столь откровенной фразе: *«Меня нельзя выбросить за пределы письма, так как мне уже кажется иногда, что я устроился в его сердцевине, в самом его тепле»*). «Ах, если бы я мог писать. Это желание меня поглощает. Если бы у меня было для этого хотя бы достаточно здоровья и свободы. Я думаю, ты не понимаешь, что письмо для меня — единственная возможность существования. И это неудивительно — я выражаю себя столь плохо, я начинаю пробуждаться пока только в пространстве моих внутренних образов». Из чего следует заключить, что в этом пространстве он надеется достичь некоего пробуждения. Но понемногу и как всегда неожиданно, никогда не расставаясь с потребностью писать, ему придется расстаться с надеждой, которую, казалось, несла в себе эта потребность: письмо не только ненадежно по сути своей, но писать — значит уже не охранять чистоту замкнутого круга, а призывать на поверхность темные силы, отдаваться их извращенной чуждости и, возможно, родниться с тем, что разрушает. Я не говорю, что для обретения этой ясности, по сути все так же скрытой, в отношении своей писательской участи ему нужен был этот нескончаемый "провал" его отношений с Фелицей (ему, конечно, нужно было гораздо больше или гораздо меньше); но оба движения намечаются одно через другое не потому, что они непосредственно связаны, а потому, что воспроизводит на разных уровнях условие отсутствия — инаковости (разрыва, но в самом разрыве — невозможности разорвать), — условие, предваряющее, ломающее и поддерживающее любую возможность отношений, будь это даже отношения, вовлеченные в движение, лишены какого бы то ни было устойчивого присутствия, в движение письма.

Б) Едва начав переписку с Фелицей, он делает ей такое существенное признание: «Одно из моих страданий заключается в том, что из того, что предварительно

скопилось во мне, я не могу ничего вывести в письмо одним непрерывным жестом. Моя память, конечно, скудна, но, будь она прекрасной, это не помогло бы мне с точностью записать даже часть того, что было продумано заранее, а затем лишь помечено, ибо внутри каждой фразы есть связи, которые еще до письма должны быть опущенными». На самом деле, его откровенность с той, кого он еще не называет Фелицей, вызвана тем, что за шесть дней до этого он победоносно прошел испытание непрерывающегося письма, написав *Приговор* за восемь часов кряду, единым ночным росчерком, — опыт для него решающий, вселивший в него уверенность в возможности контакта с неприкосновенным пространством: в своем дневнике он записал по этому поводу: *«Моя уверенность подтвердилась: только так и возможно писать, с такой последовательной связностью, с такой открытостью тела и души»*. В поисках совершенной непрерывности — последовательной во всех смыслах — можно ли сохранить запредельность письма, этот недостаток, в котором недостаточен лишь изъян, иначе, как путем вечной длительности движения, путем своего рода компактной прозрачности или компактности как таковой, прозрачной, заданной во времени и вневременно, заданной сдиножды, но как вечное повторение? *«Для того чтобы писать, мне необходимо уединение, но не как у "отшельника", а как у мертвого. Письмо в этом смысле глубже, чем сон, это — смерть, и так же, как мертвого нельзя вытащить из могилы, меня, ночью, нельзя вытащить из-за моего стола. Здесь нет ничего непосредственно касающегося моих отношений с людьми, но только таким неукошительным, продолженным, упорядоченным способом я способен писать, а значит, и жить»*. Но Кафка медленно пришел к убеждению, а затем был вынужден убеждаться вновь и вновь, что движением такого росчерка — нескончаемого во всех смыслах, — от которого, как ему поначалу казалось, его удерживал в стороне его образ жизни (работа в бюро), а позже пришлось признать, что с ним его разделяет "сущностное" отношение, всегда меняю-

щееся в силу своей продолженности, и продолженностью приравненное изменению, — возможно было овладеть как отсутствием его (разрывом, недостатком), и что только это движение как отсутствие могло — наверное — позволить ему писать: уже не как непрерывность в становлении, а как становление непрерывности. В этом состояла его нескончаемая борьба. Все незавершенные произведения его и, в первую очередь, — его первый роман, ставший в силу своей незавершенности проклятием ему как писателю, а также проклятием ему как живому человеку, неспособному жить с Фелицей¹¹, — в некотором смысле открыли ему особенность своего становления, этого нового способа становления посредством и в качестве перерывов (под видом отрывков); но оставаясь слепым к тому, что он в них прочитывал, не умев до них дотянуться, разве что через потребность, с которой он сталкивался, чтобы разрушить себя в ней, а не утвердиться, он должен был (и так бывает с каждым писателем не обольщающим себя) отказаться от возможности прочесть написанное, не зная, что книги, казавшиеся ему ненаписанными и обреченные им в конце концов на уничтожение, оказались наделенными способностью быть почти свободными от того, чем они являлись, и, подавляя всякое понятие гениального или законченного произведения вообще, отождествились с отсутствием книги, — и так, на мгновение представ перед нашей неспособностью чтения, отсутствие книги вскоре, в свою очередь, теряет значение, переворачивается и наконец — вновь становясь произведением — утверждает в несокрушимой уверенности нашего преклонения и наших культурных суждений.

7. Кафка, как видно из его переписки, ничего не делал

¹¹ Напомню, что он бросил писать *Америку* однажды вечером — и без надежды возобновить работу (разве что для того, чтобы в октябре 1914 года написать последнюю главу и, возможно, в то же время — эпизод с Брунельдой), после того как перечел ее 400 страниц и не смог почувствовать в них правдивости целого.

(разве только в те моменты, когда им овладевало бессилие) для того, чтобы сознательным побуждением расстаться с Фелицей: в противоположность некоторым утверждениям биографического порядка, когда его вызывают в Берлине держать ответ в "Асканишер хоф" перед трибуналом, состоящим из его невесты, сестры невесты (Эрны), подруги невесты (Греты Блох) и его единственного сторонника и друга Эрнста Вайса (настроенного враждебно по отношению к Фелице и к этому замужеству), в его намерения вовсе не входит покончить с историей, в которой он оказывается обреченным независимо от ее исхода. Перед тем, как вернуться в Берлин, он пишет своей сестре Оттле: *«Я, естественно, напишу тебе из Берлина; пока я не могу сказать ничего конкретного ни о деле, ни о себе самом. Я пишу не так, как говорю, говорю не так, как думаю, думаю не так, как должен думать, и так далее, все глубже и глубже в неясность»*. Отношения не могут быть прерванными, не могут порваться.¹ Даже болезнь (начавшаяся всего лишь месяц спустя после его повторной помолвки – официальная помолвка продлится только несколько недель), в которой он, по всей очевидности, будет видеть симптом духовного порядка, не разрешала ситуации окончательно, – все еще зависело от молодой женщины (*«Не спрашивай у меня, почему я запираюсь. Не унижай меня так. Одно лишь слово – и я снова буду у твоих ног»*). Туберкулез – лишь орудие в этом сражении, орудие не более и не менее эффективное, чем все остальные, "несметные", применявшиеся им ранее и перечисляемые в предпоследнем письме, подводящем итог всем перипетиям прошедших пяти лет: среди названий, которые он им дает, не без определенной иронии, числится "физическая немощь", "работа", "скупость" – обозначения, наводящие на мысль об оставшемся неназванным, даже когда он добавляет: *«Кроме того, скажу тебе один секрет, в который пока я и сам не верю (хотя меня и могла в нем убедить та темнота, что сгущается вокруг меня,*

когда я пытаюсь работать и мыслить)», хотя это, должно быть, правда: я уже никогда не приду в норму. Потому что это вовсе не туберкулез, что возможно вылечить сидя на шезлонге, а оружие, внешняя необходимость в котором сохранится все время, пока я живу. Эти двое вместе не смогут выжить».

Однако он также говорит: скорее всего сражение будет вечным, то есть покончить с ним невозможно. Даже когда годом позже он встретит в пансионе Штудл, в Шелезене, Юлию Вохрыцек, с которой некоторое время спустя он вступит, в состоянии полного физического и морального истощения, в новую помолвку, очень быстро расторгнутую, – когда, почти в то же время, покоряясь страсти Милены и своей к ней страсти, он хочет заставить молодую женщину расторгнуть свой брак с целью совсем неопределенного союза; когда наконец с Дорой Димант он у самого неба посредством преподобного раввина (раввина Герера, друга отца девушки) будет просить позволения на брак и получит в покачивании головы со знаком неумолимого запрета молчаливый отказ – ответ бесповоротный и в некотором смысле священный (но все же ответ, указывающий, хоть и в негативном смысле, в форме отклонения, на своего рода признание наверху), – он все это время обрекает себя на разрыв, всякий раз переживая его, по крайней мере, как невозможность порвать или, еще глубже, как требование исключенности, которое, хотя оно уже заведомо является его приговором, постоянно требуется воспроизводить, повторять и отменять этим повторением, чтобы, так возрождаясь, оно жило в нескончаемом и постоянно обновляющемся бессилии своей ущербности. С миром ли, с жизнью ли он хочет найти примирения этими попытками женитьбы, при этом еще заранее всячески стараясь истощить реальность их осуществления? Скорее с законом он ведет эту трагическую игру (провокаций и допросов): с законом, от которого он с упорством – мягким, а значит неукротимым – ждет, чтобы он заявил о себе, не позволяя и не наказуя, но обозначивая свою неуловимость, так чтобы он смог почувствовать, почему письмо – это действие,

¹ См. примечание в конце текста

от которого он ждал своего рода спасение, — его с самого начала и навсегда вытеснило *вовне* закона — в эту неотменимую внешность (беспредельную (aorgique)), в отношении которой он даже не может знать — разве что при письме, доходящем до не-письма, — указывает ли она на предел закона, как внешнее для него, на саму себя через этот предел или же, как последняя из провокаций, навязывает себя в качестве помехи для любого закона. Поразительно то, что еще до того, как брак с Дорой Димант был отклонен наивысшей инстанцией, Кафка зашел столь далеко, что вопреки общественным приличиям, вступает с девушкой-подростком в своего рода сожительство. Доре девятнадцать лет, ему — сорок: она ему почти как дочь или как очень юная сестра (кстати, он никогда не скрывал своего предпочтения к молодой Оттеле, которой ему случалось с полной невинностью говорить, что она была ему сестрой, матерью и женой). Как всегда, нарушение — решение не ждать того, что никогда не наступит — предшествует наложению запрета, делая его возможным, как если бы предел надо было преодолеть именно потому, что он непреодолим, и тем самым раскрыть преодолением его непреодолимую сущность. "Нет", произнесенное равноном как бы предшествует смерти. Так что же получили в конце концов Кафка позволение на разрыв? Мог ли он наконец, освобожденный, отдаться письму — то есть смерти? В конце концов, да. Но вечность уже вступала в свои права: посмертный ад, циничная слава, экзегеза преклонения и претензий, великий захват культурой и даже это, еще одно, последнее слово, предназначенное для того, чтобы провоцировать и обманывать ожидание самого последнего.

(i) Это мрачная и грустная история. Вот что о ней известно, по крайней мере мне. Грета Блох, которой в то время было 22 года, не так давно познакомившаяся с Фелицей, в свою очередь, приехала в Прагу и познакомилась с Кафкой в октябре 1913 года. В то время она жила и работала в Вене. Кафка начал писать ей, и в результате их переписка насчитывает при-

близительно 70 опубликованных писем, относящихся к периоду с 29 октября 1913 по 3 июля 1914 года. 12 июля состоялось расторжение помолвки. В октябре 1914 года девушка написала Кафке в попытке восстановить между бывшими женихом и невестой отношения, в разрыве которых она приняла участие, — Кафка ответил 15 октября. Это последнее письмо (к Г. Б.), находящееся в нашем распоряжении. По мнению издателей Эриха Геллера и Юргена Борна, ничто не позволяет предположить, что Кафка продолжал ей писать (В "Дневниках" я нахожу дату — 8 октября 1917 года, когда, заболев, Кафка должен был вернуть невесте свое "слово": «Обвинительные письма Ф., Г. Б. угрожает написать мне»). Иногда он говорит о ней с Фелицей с целью получить новости или передать ей привет, скорее — наставления, а также, в тяжелый для нее момент, знак глубокого сочувствия. Нам известно, что Фелица, Грета Блох и Кафка провели вместе 23 и 24 мая 1915 года, совершая поездку по Богемии. Отметим, что письма, ныне опубликованные, выражающие желание нравиться, содержавшие подчас очень пылкие обороты, похожие на соблазн, остаются, однако, довольно церемонными: "дорогая Фрау Грета" в них — самое нежное обращение. Что еще нам известно? Вот что: Макс Брод опубликовал отрывок из письма, которое Грета Блох 21 апреля 1940 года отправила из Флоренции одному знакомому в Палестину. Она сообщала в нем, что у нее был сын, внезапно умерший в 1921 году в Мюнхене, в возрасте семи лет: "внебрачный" ребенок, чей отец при этом не назывался, но адресат письма (единственный гарант Брода в этой истории) уверял, что Грета Блох считала отцом своего ребенка Кафку. Что можно сказать по этому поводу? С одной стороны, конечно, ничего. Отметим причины для недоверия, сами по себе сомнительные. Вагенбах утверждал, что с осени 1914 года между Кафкой и Гретой Б. установилась постоянная интимная переписка: он наверняка ошибается — единственный обмен письмами, о котором известно, продолжался с осени 1913 по лето 1914 года, и из него никак нельзя заключить о возможной связи между корреспондентами. Конечно же, мы всего не знаем. Но если вспомнить правило абсолютной честности, которого придерживался Кафка (когда, в первый раз расставшись с Фелицей, он провел несколько дней в Риве с молодой швейцаркой, так, едва лишь отношения возобновились, он поспешил все выложить той, которая уже даже не являлась его невестой), то покажется маловероятным, что он

мог умалчивать о такой связи, бывшей также двойной измещкой. В то же время можно себе представить, что он бы скорее умер, чем скомпрометировал Г. Б. – Что за странная и двусмысленная ситуация. Необходимо также упомянуть вот какое свидетельство: друзья Греты Блох говорили, что молодая женщина во время своего пребывания во Флоренции (то есть в тот момент, когда она сообщила историю о ребенке) проявляла признаки глубокой меланхолии или чрезмерного отчаяния. Но чего стоит такое утверждение? Оно не столько важно, сколько неясно. Придуманное или нет, неизвестный ребенок Кафки существовал, как призрак, реально-нереально, и это пока не позволяет рассматривать его жизнь независимо от слухов. Грета Блох и Фелица оставались друзьями до последнего момента. Перед отъездом из Германии Грета доверила своей подруге часть писем (примерно половину), полученных от Кафки. Остальные были переданы ей во Флоренции одному нотариусу, который потом предоставил их фотокопию в распоряжение Макса Брода. Двенадцать из них были "довольно странным образом" разорваны на две части, но все они, за исключением одного, могли быть восстановлены, потому что одна половина находилась у Фелицы, а другая у флорентийского нотариуса. Грета Блох, проживавшая в Палестине после отъезда из Германии, имела несчастье приехать в Италию и, когда эта страна оказалась под фашистской оккупацией, была арестована вместе со многими другими евреями и умерла во время депортации или в одном из лагерей: запрос Красного Креста не позволил это уточнить. Фелица избежала подобной судьбы: выйдя замуж, она сначала жила в Швейцарии, а затем в Соединенных Штатах, где и умерла в 1960 году. Добавлю к этому, что в дневниках Кафки в январе и феврале 1922 года, во время его одинокого и трагического пребывания в Шпиндлермюле – он еще связан с Миленой, но эта связь уже обречена, – можно найти пометки, в которых встречается инициал Г; например, за 18 января: *«Немного покоя. Но – приезжает Г. Избавление или напасть – как угодно»*; за 10 февраля: *«Новое нападение Г. Атакующий справа и слева моими моими недругами, я не смог убежать»*; за 29 февраля, без упоминания имен и в несколько таинственной манере, которая позволила мне, возможно не без дерзости, воспринимать эти строки в мрачном, почти "мистическом" свете: *«Нападение на дороге, вечером, в снегу. Мне удалось их избежать»*; и далее за 24 марта: *«Это подстерегает везде: например, на дороге ведущей к врачу. Там –*

постоянно». Это тексты подавляющей странности. Вагенбах, читавший рукопись "Дневников", кажется, понял так: *«Новое нападение Греты»*. Я просто привожу это замечание, не зная ничего большего.

(ii) Чтобы лучше убедить себя в этом, я хотел бы составить небольшую хронологию разрывов, по крайней мере, за период первых двух лет. Они начинаются почти одновременно с перепиской, начало последней, напомним, – 20 сентября 1912 года. С середины ноября (после того, как девушка без злого умысла заметила, что она не всегда его понимает или что некоторые его черты кажутся ей странными) Кафка пишет: *«Покончим с этим, если наша жизнь нам дорога»*. Растерявшись, бедная Фелица обращается тогда к Броду, который отвечает ей: *«Я прошу вас многое простить Франку, приняв во внимание его болезненную чувствительность: он подчиняется минутным настроениям (Stimmung). Он – создание, стремящееся во всем искать абсолюта. Он никогда не идет на компромиссы»*. 20 ноября Кафка опять пишет: *«У меня нет от тебя новостей. Значит, мне надо вслух повторить прощай, сказанное тобой молча»*. Затем письменные отношения страстно возобновляются.

В начале 1913 в Кафке начинается изменение, на этот раз вызванное уже не обстоятельствами и не настроением, беспрерывно нарастающее, причем без ослабления отношений, но наоборот – наделяющее их глубиной. 23 марта происходит встреча в Берлине, после которой следует письмо с признанием: *«Больше всего я боюсь, что никогда не смогу обладать тобой»*, – вовсе не значащим для него, что он удаляется от своей подруги, хотя последняя воспринимает это иначе: она пишет реже и, воспользовавшись поездкой во Франкфурт, прерывает переписку столь безоговорочно, что Кафка начинает сходить с ума. 11 мая – новая встреча в Берлине по случаю Пасхальных каникул. Эта встреча вселяет в него немного надежды – надежды на то, что когда-нибудь он «сможет обсудить с ней некоторые страшные вещи в перспективе их будущего и от этого вздохнуть свободнее». И все же он добавляет: *«Когда я укладывал свои вещи в Берлине, в голове моей вертелись совсем другие слова: "Без нее мне не будет жизни, но с ней – то же"»*. (Начинаются переживания по поводу истины, но в то же время, в письме, датом 10 июня, прерванном и законченном 16-го, читаем: *«Подумай над тем, хочешь ли ты стать моей женой? Хочешь ли ты*

этого?» Потом последовало обсуждение, разрешившееся 1 июля (1913) такими словами: *«Так ты, несмотря ни на что, хочешь принять на себя этот крест? Взяться за невозможное?»* Тогда-то и произойдет первая значимая ссора. Жених и невеста – по закону их чувства, а не вследствие официальной помолвки – не встретятся, чтобы провести вместе каникулы. Фелица довольно весело проведет их в Вестерланде (*«Тебя ожидает не жизнь этих счастливых, с которыми ты видишься в Вестерланде, не веселая болтовня рука под руку, но монастырская жизнь с существом печальным, грустным, молчаливым, недовольным, обидчивым, связанным с литературой невидимыми нутами...»*), Кафка уезжает в Вену под предлогом какой-то конференции, затем в Италию, откуда он пишет ей, что перестанет писать. *«Я больше не могу идти вперед. Я как будто связан по рукам и ногам. Нам надо растаться»*. (16 сентября 1916 года) Он проводит некоторое время в Риве, вступая в связь с очень молодой G. W., "швейцарочкой". По возвращении в Прагу Грета Блох, посланная Фелицей, чтобы попытаться разрешить недоразумение, нанесет ему визит. Переписка еще далеко не возобновилась по-прежнему. 8 ноября он отправится в Берлин на свидание: они, правда, едва видятся, так как Фелица избегает его, специально или по небрежности – непонятно. В начале марта 1914 года, опять же в Берлине, одно выяснение отношений оставляет его в совершенном отчаянии, и он убеждается, что Фелица с трудом переносит его. Тем временем его переписка с Г. Блох становится еще более сердечной: *«Вы для меня слишком важны. Ваша небольшая открытка порадовала меня больше, чем все полученное мной из Берлина. Дорогая мадемуазель Грета, я испытываю страстное желание увидеть вас и явную ностальгию. Кто в Берлине смеет иметь в отношении вашей головки другие желания, нежели ласкать ее?»* И когда Фелица говорит ему: *«Мне кажется, что ты очень привязан к Грете...»*, – он и не пытается оправдаться. Однако 12 и 13 мая происходит встреча, во время которой принимается решение об официальной помолвке (Торжественная церемония, с рассылкой уведомительных писем, поцелуем и поздравлениями состоится 1 июня.) Кафка комментирует событие Грете: *«В Берлине все произошло ни хорошо ни плохо, но, во всяком случае, так, как требовало мое чувство»*. И Фелице: *«В душе я привязан к тебе столь неотъемлемо, что любое благословение раввина не проникнет так глубоко»*. Но Кафка продолжает писать Грете, рассказы-

вая ей о своем разочаровании, даже почти что отвращении. *«Иногда – и вы единственная пока, кто знает об этом, – я, право, не понимаю, как я смог взять на себя такую ответственность и что будет с женитьбой»*. Одно из этих писем Грета (с каким намерением?) перескажет Фелице – это выяснилось 3 июля 1914 года, когда он пишет Грете Блох, тем самым вроде как порывая с ней: *«Вам не следовало цитировать письма. Я все-таки убедил вас, и вы начинаете видеть во мне не жениха Фелицы, а врага ее»*. К этому прибавились болезненные обсуждения в отношении материальных условий их будущего, так как Фелица предпочитала удобную, хорошо обставленную квартиру (квартиру надо было снять), а также ей не хотелось отказываться от привычных отношений в свете. В конце концов, 12 июля 1914 года Кафка вызван держать ответ в "Асканишер хоф" и, к великому ужасу и удивлению обоих семейств, произошел официальный разрыв официальной помолвки.

Я завершаю на этом краткую историю о разрывах. Переписка возобновляется в ноябре 1914 года, опять же при посредничестве Греты Блох (Дневник, 15 октября): *«Сегодня четверг. Письмо от мадемуазель Блох. Не знаю, что мне делать, знаю только, что я наверняка останусь один. не знаю также, люблю ли я Фелицу (я вспоминаю отвращение, испытанное мной при виде ее танцующей...), но, несмотря на все это, искушение остается огромным...»*, но никогда уже обмен письмами не станет таким, как прежде. Кафка изменился и изменил. 29 июля (то есть 15 дней после приговора) он начал писать *Процесс*, работая каждый вечер, каждую ночь, без перерыва в течение трех месяцев. В январе 1915 он вновь увидится с Фелицей в Боденбахе – без особого внутреннего сближения. Понадобится благоприятное воссоединение в Мариенбаде, в июле 1916 года, чтобы вновь был поднят вопрос о помолвке, а вместе с тем и о новых разрывах.

Послесловие переводчика

Содержание этой книги не predetermined изначально замыслом: она состоит из отдельных статей, написанных в разные годы. Однако последовательность их написания соответствует той, в которой появлялись в печати произведения самого Кафки, начиная с его романов и эссе и кончая Дневниками и письмами. Таким образом, по своей структуре эта книга, казалось бы, естественным образом соответствует структуре самого творчества Кафки в том виде, в котором оно – опять же не преднамеренно, а по воле обстоятельств – открывалось читателю, “выходило в свет”. Бланшо предстает своего рода идеальным читателем, который всегда был в нужное время открыт чтению. В результате мы видим, как внешнее соответствие между структурой этой книги и творчеством Кафки обращается в основополагающий принцип мысли, который и определяет у Бланшо возможность анализа литературного произведения, возможность Критики.

Бланшо мыслит критику как аналог того, что осуществляет эпический сказитель, как своеобразный “перепев” литературы, который целиком вбирает ее в себя и может осуществляться до бесконечности именно в силу того, что возможно бесчисленное количество прочтений, как и читателей, и в силу того, опять же, что принцип, лежащий в основе публикаций, открывающей творчество писателя возможности прочтения и комментария, – та же нескончаемость. Настаивая на свойстве публикации быть нескончаемой, Бланшо тем самым дает нескончаемое основание для критики, которая постоянно вносит литературу в область звучания, обрекая ее на то, чтобы никогда не умолкать. На таком основании строится его собственное говорение о Кафке. И вот парадокс, мы держим в руках книгу, чья форма налагает предел написанному, но этот предел – лишь иллюзия, ибо после “Последнего слова”, в ответ на публикацию основной части писем Кафки (последний том издания осуществленного на немецком языке в 1958), следует “Самое последнее слово” (подхватывающее после

Переводчик выражает свою глубокую признательность Б. Дубину за помощь в работе над переводом.

публикации писем к Фелице, нить комментария), свидетельствующее о возможности дальнейшего продолжения, как только публикация будет возобновлена. Этот временный аспект нескончаемости, дополнен пространственным, а именно неизменно выясняется, что не только об одном Кафке здесь речь, но и о литературе вообще, чьим воплощением лишь временно становится Кафка, и в любое время на его месте может оказаться Сад, Лотреамон, Малларме, и другие "персонажи" Бланшо, неизменно присутствующие на горизонте мысли. Таким образом, даже проставляя точки, эта книга каждым словом настаивает на своей постоянной открытости в "пространство литературы".

Творчество Кафки, как, пожалуй, никакого другого писателя, вызвало бесконечное количество толкований. Именно поэтому, чтобы говорить о Кафке, Бланшо оказывается необходимым вскрыть западни, в которые попадают те, кто пытается обсуждать его произведения. Так, оказывается развенчанным главное стремление критики – быть толкованием. Проблема, как показывает Бланшо на примере творчества Кафки, в том, что каждое из предлагаемых толкований его, даже претендуя на универсальность, оказывается ни чем не лучше любого другого толкования, и все они суть равны между собой или, неизменно вступая в спор, взаимно отменяют друг друга. Таким образом, толкование оказывается тем основанием, которое мешает критике осуществиться: она не может занимать позицию и предлагать толкование – этим она делает себя уязвимой, ибо сама литература не позволяет того, чтобы в отношении нее выносили суждение, постоянно ускользая и оборачиваясь не тем, что она есть.

Критика, не может уклониться от своей зависимости от литературы, повторяя все, что та ей диктует. Она даже дублирует все ее упования и просчеты. Литература противоречива – и критика противоречит сама себе. Литература иллюзорна – и критика пытается быть обманчивой, казаться полностью во власти своего предмета. Литература хочет быть реальной, и критика, строя гипотезы, претендует, что говорит о чем-то реально существующем.

Бланшо позволяет критике быть тем, что она есть, то есть перенимать от литературы все ее слабости и упования, избегая при этом губительной склонности становиться толкова-

нием. Мерилом достоверности этого усилия оказывается вводимый им в свое повествование голос Кафки. Исходя из его звучания, Бланшо строит свое собственное говорение таким образом, чтобы оно повторяло и схватывало все "изгибы" этого голоса. В результате сливаясь с течением самой литературы, текст Бланшо как бы и вправду теряет рефлексивную дистанцию, присущую толкованию, и, следуя всем изгибам самого творчества Кафки, кажется наиболее достоверным из того, что может быть сказано о нем.

Это стремление к достоверности, присущее текстам Бланшо, создающим систему повторов и перепева, продолжающим звучание литературы за ее пределы и полностью принимающим ее игру, представляется единственным собственным стремлением критики. Достоверность – как верность изначальному голосу даже в те моменты, когда он становится неслышным. Сам Бланшо не обговаривает это стремление, но каждое его слово, произнесенное для того, чтобы заставить звучать Кафку как Кафку, таким, как он есть (вопреки его собственному желанию умолкнуть, – это "вопреки", пожалуй, и ставит Бланшо окончательно на сторону критики, а не литературы), выдает это стремление, которое нельзя, таким образом, считать вполне произвольным.

Д. Кротова

В книжном салоне "Гнозис" (Москва, Зубовский бульвар, 17) Вы также сможете приобрести книжные новинки издательства "Логос":

- **Лакан Ж. Семинары. Книга I: Работы Фрейда по технике психоанализа (1953/54).** Перевод с французского М. Титовой и А. Черноглазова. 27 п. л.

В ноябре 1998 г. в издательстве "Логос" выходит в свет 2-й том **Семинара – Я в теории Фрейда и в технике психоанализа** (*Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*). Перевод с французского А. Черноглазова. Общий объем – 25 п. л.

- **Антология феноменологической философии в России. Том I.** (Серия "Феноменология. Герменевтика. Философия языка"). Под общей редакцией к. ф. н. И. Чубарова. 32 п. л.

В декабре 1998 г. в издательстве "Логос" выходит в свет 2-й том **Антологии феноменологической философии в России**, включающий в себя критические работы по феноменологической философии русскоязычных философов как оставшихся в постреволюционной России (круг Г. Шпета, Лосев), так и эмигрировавших в Германию, Францию, США, Литву (Б. Яковенко, Г. Гурвич, А. Койре, А. Кожев и др). Общий объем – 30 п. л.

- **Делез Ж. Складка. Лейбниц и барокко.** Перевод с французского Б. Скуратова. Общая редакция и послесловие проф. В. А. Подорога. Общий объем – 15 п. л.



В издательстве "Логос" выходят в свет книги:

- **Васильева Т. В. Путь к Платону.** Монография Т. В. Васильевой "Путь к Платону" представляет собой сжатое изложение философской системы основателя афинской Академии на основе сочинений платоновского корпуса и новейших достижений отечественного и зарубежного платоноведения. Общий объем – 12 п. л.

- **Кожев А. Идея смерти в философии Гегеля.** Перевод с французского и послесловие И. Фомина. Общий объем – 12 п. л.

Книга включает в себя два итоговых доклада Александра Кожева – Диалектика реального и феноменологический метод у Гегеля и Идея смерти в философии Гегеля – из его открывшего эпоху современной французской философии курса "Введение в чтение Гегеля".

- **Фердинанд де Соссюр. Курс общей лингвистики.** Обновленный и исправленный перевод 1933 г. Критическое издание, послесловие проф. Р. Энглера, вступительная статья, комментарии проф. Н. А. Слюсаревой. (Серия "Феноменология. Герменевтика. Философия языка") Общий объем – 22 п. л.

- **Чарльз Сандерс Пирс. Избранные философские работы.** Перевод с английского – Т. Дмитриев, К. Голубович, К. Чухрукидзе. (Серия "Феноменология. Герменевтика. Философия языка") Общий объем – 20 п. л.

Первое русскоязычное издание философских работ американского философа Чарльза Сандерса Пирса (1839-1914), родоначальника идей прагматизма и семиотики, мыслителя, задавшего основные парадигмы современной англо-американской философии.

Книга представляет различные срезы проблематики философии Пирса (В разделах: Классификация наук; Пирс против Декарта; Феноменология; Учение о категориях; Учение о знаках; Прагматизм. Общая доктрина; Метафизика), разрабатываемых в таких его работах, как: Краткая классификация наук (1.180 – 202) [1903]; Вопросы относительно некоторых способностей, приписываемых человеку (5.213 – 263) [1868]; Некоторые последствия четырех неспособностей (5.264 – 268; 5.280 – 317) [1868]; [Социальная Теория Логики] (5.341 – 357) [1868]; Фанерон (1.284-353); О новом списке категорий (1.545-567) [1867]; О знаках и категориях (8.327-341) [1904]; Разделение знаков (2.227 – 265); Икона, индекс, символ (2.274 – 308); Что такое значение (6.171 – 185); Закрепление верования (5.358 – 387) [1877]; Как сделать наши идеи ясными (5.388 – 410) [1878]; Что такое прагматизм? [1903]; Эволюционная любовь [1893].



Оптовая и розничная реализация – магазин "Гнозис". Тел.: (095)2471757, Костошин П. Ю. Факс (095)2462020 (для зв. Г-25).