

Глава 1. Содержание и выражение

Как войти в творчество Кафки? Это — ризома, нора. У *Замка* «множество входов», чьи законы использования и распределения не очень-то известны. У *Отеля* в «Америке» бесконечное число входов, главных и вспомогательных, за которыми наблюдает столько же консьержей, а также входы и выходы без дверей. Порой кажется, что у *Норы* — в новелле с тем же названием — только один вход; все, что может сделать животное — так это мечтать о возможности второго входа, имеющего лишь функцию наблюдения. Но это — западня и для животного, и для самого Кафки; все описание норы предназначено лишь для того, чтобы обмануть врага. Тогда мы войдем с любого конца, причем ни один вход не лучше другого, ни один вход не обладает привилегией, даже если он будет почти тупиком, тесным проходом, сифоном и т.д. Мы только обнаружим, с какими другими точками соединена точка, через которую мы входим, через какие перекрестки и галереи мы проходим, дабы соединить две точки, какова карта ризомы и как эта карта сразу же модифицируется, если мы входим через другую точку. И лишь принцип множественности входов препятствует внедрению врага, Означающего и попыток интерпретировать творчество, предполагаемое, фактически, только для экспериментирования.

Начнем со скромного входа, с входа в Замок, в зал гостиницы, где К. обнаруживает *портрет* кастеляна с *опущенной головой* и прижатым к груди подбородком. Эти два элемента — портрет или фотография обессиленной опущенной головы — постоянны у Кафки с варьируемыми степенями автономии. Фотография родителей в «Америке». Портрет дамы в меховой шляпе и боа в «Превращении» (тут и реальная мать с опущенной головой, и реальный отец в ливрее портье). Размножение фотографий и портретов в «Процессе», начиная с комнаты фройляйн Бюрстнер и вплоть до ателье Титорелли. Опущенная голова, которую уже невозможно поднять, постоянно появляется в письмах, в Записных книжках, в Дневниках, в новеллах, а также в «Процессе», где у судей спины согнуты под потолком и перед штатом помощников, палачом, священником... А значит, выбранный нами вход, как можно было бы надеяться, — находится не только в соединении с чем-то другим, что придет потом. Следовательно, он сам конституируется соединением двух относительно независимых форм, формы содержания «опущенная голова» и формы выражения «портрет-фотография», кои воссоединяются в начале «Замка». Мы не интерпретируем. Мы лишь говорим, что такое воссоединение вызывает

функциональное блокирование, нейтрализацию экспериментального желания: неприкасаемая, нецелуемая, запрещенная, обрамленная фотография, не способная больше радоваться собственному виду, как и желание, которому мешают крыша или потолок, покорное желание, способное радоваться только своей собственной покорности. А также, желание, навязывающее покорность, распространяющее ее, — желание, судящее и осуждающее (как отец в «Приговоре» опускает голову столь низко, что сын должен встать перед ним на колени). Память эдипового детства? Память — это семейный портрет или сделанная во время отпуска фотография, изображающая господ с опущенными головами или женщин с лентами вокруг шеи.¹ Память блокирует желание, извлекает из него кальки, загоняет на страты, отсекает от любых его соединений. Но на что же тогда мы можем надеяться? Это — тупик. Однако нужно понять, что даже тупик хорош, ибо он может составлять часть ризомы.

Голова, которая поднимается, голова, прорывающаяся сквозь крышу или потолок, — вот, видимо, ответ на опущенную голову. У Кафки такой ответ мы находим повсюду.² И в «Замке» портрету кастеляна отвечает воспоминание о церковной башне родного города, «четкой, бестрепетно идущей кверху» (даже башня замка, как и машина желания, напоминает об унылом движении жильца, который якобы *встал*, пробивая крышу). Тем не менее, не является ли образ башни родного города все еще воспоминанием? Дело в том, что он уже так не действует. Этот образ действует как блокирование детства, а не как детское воспоминание, выпрямляя желание, вместо того, чтобы опустить его, перемещая во времени, детерриторизируя, вынуждая умножать соединения, вынуждая переходить в другие интенсивности (так, башня-колокольня — как блокирование — переходит в две другие сцены, а именно в сцену учителя и непонятно о чем говорящих детей и в сцену смещенной, выпрямленной или перевернутой семьи, где как раз взрослые плещутся в лохани). Но это не важно. Что важно, так это легкая музыка или, скорее, чистый и интенсивный звук, исходящий от колокольни и башни замка: «оттуда прозвучал колокол, ра-

1 Покрытая или обнаженная шея женщины так же важна, как и мужская голова, опущенная или поднятая: «шея ... обвязана черной бархатной лентой», «шелк ниспадал хорошо скроенным воротником», «в платье, отделанном по вороту прозрачными кружевами», и так далее.

2 Уже в письме другу детства Оскару Поллаку [мы находим]: «Когда застенчивый верзила вытянулся на низенькой табуретке, то своей большой угловатой головой он прямо-таки доставал до потолка и без специального намерения ему приходилось смотреть вниз на соломенные крыши». И запись в *Дневнике* от 1913 года: «На шею набросили петлю, выволокли через окно первого этажа...».

достно и открылено, и от этого колокольного звона на миг вздрогнуло сердце, словно в боязни — ведь и тоской звенел колокол, — а вдруг исполнится то, к чему так робко оно стремилось. Но большой колокол вскоре умолк, его сменил слабый однотонный колокольчик». Любопытно, насколько часто у Кафки вторжение звука встречается именно в соединении с движением подъема или подъема головы: мышка Жозефина, музыкальный щенок («Все, все в них было музыкой — даже то, как поднимали и опускали они свои лапы, как держали и поворачивали голову ... как выстраивались относительно друг друга, взяв хотя бы тот хоровод, который они водили, когда каждый последующий пес ставил лапы на спину предыдущего, ... они шли прямо на задних лапах, ... они быстро распрямлялись...»). Различие между двумя состояниями желая проявляется, главным образом, в «Превращении», с одной стороны, когда Грегор прижимается к *портрету* дамы в меховой шляпе и боа и склоняет голову к двери в отчаянной попытке удержать что-то в своей семейной комнате, которая вот-вот опустеет, и с другой стороны, когда Грегор покидает эту комнату, ведомый дрожащим звуком скрипки, пытаясь *дотянуться* до обнаженной шеи сестры (сестра перестала носить воротнички или ленты с тех пор, как потеряла общественное положение). Различие ли это между пластическим, все еще эдиповым, инцестом на фотографии матери и шизофреническим инцестом с сестрой или легкой музыкой, которая странным образом возникает из него? Похоже, что музыка всегда захвачена в становлении-ребенком или в неразложимом становлении-животным, звуковой блок, противостоящий визуальной памяти. «Погасите, пожалуйста, свет, я могу играть только в темноте».³ Мы могли бы полагать, что имеются две новые формы: поднятая глава как форма содержания, музыкальный звук как форма выражения. Можно написать следующие уравнения:

опущенная голова
портрет-фотография = блокированное, угнетенное или угнетающее, нейтрализованное желание с минимумом соединений, с детскими воспоминаниями, с территориальностью или ретерриторизацией.

поднятая голова
музыкальный звук = желание, которое поднимается или уклоняется, открывается новым соединениям, блокированию детства или животному блоку, детерриторизации.

³ *Описание одной борьбы.* (Первая часть *Описания одной борьбы* постоянно развивает это двойное движение опущенная голова-поднятая голова и отношение такого движения к звукам.)

Но дело даже не в этом. Конечно, вовсе не организованная музыка, не музыкальная форма интересуют Кафку (в его письмах и дневниках можно найти лишь ничего не значащие анекдоты о нескольких музыкантах). Как раз не сложная музыка, не семиотическая форма интересуют Кафку, его интересует чистая звуковая материя. Если мы приведем список основных сцен звукового вторжения, то получим примерно следующее: концерт в новелле «Описание одной борьбы», вроде концертов Джона Кейджа, где 1°) Богомолец хочет играть на пианино, ибо речь идет о том, чтобы быть счастливым; 2°) не может играть; 3°) не играет вообще («Тут два господина взялись за скамеечку и понесли меня к находившемуся очень далеко от пианино обеденному столу, насвистывая какую-то песенку и немного качая меня»); 4°) принимает поздравления за то, что играл столь хорошо. В новелле «Исследования одной собаки» музыкальные собаки производят большой шум, но мы не знаем как, поскольку они не говорят, не поют, даже не лают, заставляя появиться музыку из ничего. В новелле «Певица Жозефина, или Мышиный народ» маловероятно, что Жозефина поет, она только пищит и пищит не лучше, чем любая другая мышь, а возможно, даже хуже, но пищит так, что тайна ее несуществующего искусства становится еще более великой. В «Америке» Карл Росман играет слишком быстро или слишком медленно, смехотворно и чувствует, что «в нем поднимается другое пение». В «Превращении» звук сначала вмешивается как попискивание, увлекающее голос Грегора и перемешивающее резонанс слов, а после сестре — хотя она и музыкантша — удается лишь заставить пищать звук скрипки, смущаемый тенью квартирантов.

Такие примеры достаточно показывают, что звук не противостоит портрету в выражении, как поднятая голова противостоит опущенной голове в содержании. Между двумя формами содержания, если мы рассматриваем их абстрактно, имеется, несомненно, простая формальная оппозиции, некое бинарное отношение, некая структурная и семантическая черта, которая едва ли выводит нас из «означающего» и создает скорее дихотомию, нежели ризому. Но если портрет, со своей стороны, действительно, является формой выражения, которая соответствует форме содержания — «опущенная голова», — то это не так для звука. Что интересует Кафку, так это чистая звуковая интенсивная материя всегда в связи с *ее собственной отменой* — детерриторизированный музыкальный звук, крик, избегающий значения [signification], композиции, пения, речи — звучание на разрыв, дабы вырваться из цепи, все еще слишком означающей. В звуке в расчет принимается только интенсивность, как правило, монотонная и всег-

да а-означающая: так, в «Процессе», описывается однотонный крик подвергающегося порке стражника, «словно не человек кричал, а терзали какой-то музыкальный инструмент».⁴ Пока есть форма, есть и ретерриторизации, даже в музыке. Напротив, искусство Жозефины состоит в том, что, хотя она поет не лучше, чем другие мыши, и свистит даже хуже, она, возможно, побуждает детерриторизацию «традиционного свиста» и освобождает его от «повседневной борьбы за существование». Короче, звук появляется здесь не как форма выражения, а как *неоформленная материя выражения*, которая будет реагировать на другие термины. С одной стороны, она служит для того, чтобы выражать содержания, которые проявляют себя как все менее и менее формализованные: так поднимающаяся голова перестает цениться сама по себе и формально, она не более, чем деформируемая, увлекаемая, уносимая потоком звукового выражения субстанция — как сказал Кафка об обезьяне в «Отчете для Академии», речь идет не о хорошо обоснованном вертикальном движении в направлении неба или перед собой, речь уже идет не о пробивании крыши, но о том, чтобы интенсивно *ускользать очертя голову* не важно где, даже оставаясь на месте; речь идет не о *свободе*, противоположной подчинению, но только о линии ускользания или, скорее, о простом *выходе* «направо, налево, в любом направлении», пока это хоть что-то значит настолько, насколько возможно. С другой стороны, более прочные, более устойчивые формализации — типа портрета или опущенной головы — теряют свою жесткость, дабы размножаться, или готовят восстание так, что вынуждены ускользать по новым линиям интенсивности (даже согнутые спины судей издают звонкий хруст, отсылающий правосудие на чердак; фотографии и картины размножаются в «Процессе», дабы обрести новые функции). Рисунки Кафки, линейные человечки и силуэты, коих он любил рисовать, главным образом, являются опущенными головами, выпрямленными и поднятыми головами и положении откинутой назад головы. Взгляните на репродукции в выпуске [рисунков] Кафки *Косые* [numéro Kafka d'Obliques].

Мы не пытаемся искать архетипы, которые были бы воображаемым Кафки, его динамикой или его бестиарием (архетип, производимый ассимиляцией, гомогенизацией и тематикой, в то время как мы обнаруживаем наше правило только тогда, когда в разрыв прокрадывается небольшая гетерогенная линия). Кроме того, мы не ищем далеко

4 Множественные проявления крика в творчестве Кафки: кричать, чтобы услышать крик — крик смерти человека в закрытом ящике — «[Я] кричал только для того, чтобы услышать крик, хоть и знал, что на него ничто не откликнется и ничто его не ослабит, что он возникнет и ничто его не удержит и он не кончится, даже когда замолкнет...» («Тоска»).

идущих ассоциаций, именуемых свободными (мы знаем о печальной судьбе последних, которые всегда возвращают нас к воспоминаниям детства или, еще хуже, к фантазмам, и не потому, что они терпят неудачу, а потому, что это заключено в принципе их скрытого закона). Мы даже не пытаемся интерпретировать и говорить, что это хочет сказать то.⁵ Более того, еще менее мы ищем некую структуру с формальными оппозициями и полностью созданным означающим: мы всегда можем установить бинарные отношения типа «опущенная голова-поднятая голова», «портрет-звучание», а затем дву-однозначные отношения «опущенная голова-портрет», «поднятая голова-звучание» — это глупо, и потому мы не видим, где и посредством чего ткется система, как она становится, и какой элемент будет играть роль неоднородности, насыщающего тела, которая заставляет ускользать всю совокупность и ломает символическую структуру не меньше, чем герменевтическую интерпретацию, не меньше, чем мирскую ассоциацию идей, не меньше, чем воображаемый архетип. Ибо мы не видим большой разницы между всеми этими вещами (что можно сказать о различии между некой структурной дифференциальной оппозицией и воображаемым архетипом, чье свойство состоит в том, чтобы дифференцироваться?). Мы лишь полагаем, что *политика* Кафки не является ни воображаемой, ни символической. Мы только верим в машину или *машины* Кафки, которые не являются ни структурой, ни фантазмом. Мы верим лишь в *экспериментирование* Кафки без интерпретации и значения [signifiance], но только с протоколами об опыте: «Я достиг того, к чему стремился. Нельзя сказать, что игра не стоила свеч. Оговариваюсь заранее, меня не интересует мнение людей; моя цель — широкая информация; я сообщаю факты и больше ничего; в этом отчете, уважаемые господа академики, я придерживаюсь одних лишь фактов».⁶ Писатель — это не человек-писатель, это писатель-политик, он — человек-машина и экспериментальный человек (который тем самым перестает быть человеком, чтобы стать обезьяной или жуком, или собакой, или мышью, становлением-животным, становлением-нечеловеческим, ибо по истине именно благодаря голосу, благодаря звуку, благодаря стилю, мы становимся животным, и, конечно же, в силу воздержанности). Следовательно, машина Кафки конституируется содержаниями и выражениями, формализуемыми в разных сте-

5 Например, Марта Робер не предлагает только психоаналитическую эдипову интерпретацию Кафки; она хочет, чтобы портреты и фотографии служили оптической иллюзией, чей смысл должен быть с трудом расшифрован, и что опущенные головы означают невозможные поиски (*Œuvres complètes* III, Cercle du livre précieux, p. 380).

6 *Отчет для Академии.*

пенях как бы благодаря неоформленным материям, которые входят в нее, покидают ее и проходят через все состояния. Входить в машину или покидать машину, быть в машине, ходить вдоль нее, приближаться к ней, все еще оставаясь частью самой машины: это — состояния желая, независимые от любой интерпретации. Линия ускользания составляет часть машины. Внутри или снаружи, животное составляет часть машины-норы. Проблема: не все является свободным, но надо найти выход или даже вход, пусть со стороны, с кулуара, со смежного пространства и так далее. Может быть следует учитывать несколько факторов: чисто мнимое единство машины, способ, каким люди сами являются деталями машины, позицию желая (человеческого или животного) по отношению к машине. В новелле «В исправительной колонии» машина, по-видимому, обладает мощным единством, и человек полностью входит в него — возможно, именно это и приводит к окончательному взрыву и крушению машины. В «Америке», напротив, Карл остается внешним по отношению ко всей серии машин, переходя от одной к другой, будучи изгнанным, как только пытается войти в такую серию: машина-судно, капиталистическая машина дяди, машина-отель... В «Процессе» речь снова идет о некоей машине, определяемой как уникальная машина правосудия; но ее единство настолько туманно — машина влияния, машина загрязнения, — что больше нет никакой разницы между тем, что внутри или что снаружи. В замке, мнимое единство, в свою очередь, уступает место некоему сегментированию основания («Замок, уже казавшийся просто жалким городком, чьи домишки отличались от изб только тем, что были построены из камня, да и то штукатурка на них давно отлепилась, а каменная кладка явно крошилась. ... “С крестьянами у меня мало общего, и с Замком, очевидно, тоже”. “Между Замком и крестьянами особой разницы нет”, — сказал учитель»); но на сей раз неразличимость внутреннего и внешнего не мешает открытию другого измерения, своего рода смежного пространства, отмеченного остановками и перерывами, где монтируются детали, шестеренки и сегменты: «Оказалось, что улица — главная улица Деревни — вела не к замковой горе, а только приближалась к ней, но потом, словно нарочно, сворачивала вбок и, не удаляясь от Замка, все же к нему и не приближалась». Желание очевидным образом проходит через эти позиции и состояния или, скорее, следует всем этим линиям: желание — не форма, а ход процесса [processus], процесс [procès].

Глава 2. Слишком большой Эдип

Письмо отцу Кафки, на которое опирается столь много печальных психоаналитических интерпретаций, — это портрет, фотография, проскользнувшие в машину совершенно иного рода. Отец с опущенной головой...: не только потому, что сам виновен, но и потому, что заставляет сына чувствовать себя виноватым и не перестает судить его. Все происходит по вине отца: если у меня есть сексуальные проблемы, если я не могу жениться, если я пишу, если не могу писать, если я опускаю голову в этом мире, если я должен построить другой бесконечно пустынный мир. Однако оно слишком запоздало, это письмо. Кафка прекрасно знает, что все это неправда: с точки зрения либидо его неспособность к браку, его письмо, привлечение его интенсивного бесплодного мира обладают вполне положительными мотивациями и не являются реакциями, выводимыми из отношения к отцу. Он скажет об этом тысячу раз, а Макс Брод будет обсуждать слабости любой эдиповой интерпретации конфликтов, даже инфантильных.¹ Тем не менее, интерес письма состоит в определенном скольжении: Кафка переходит от классического Эдипа невротического типа, где отца ненавидят, обвиняют, объявляют виновным, к гораздо более извращенному Эдипу, переметнувшемуся к гипотезе невинности отца, к гипотезе «бедствия», общего для отца и сына, но ради того, чтобы дать место обвинению энной степени, упреку столь сильному, что он становится неопределимым и неограниченным (как «отсрочка» в «Процессе») через серию параноических интерпретаций. Кафка это чувствует столь хорошо, что в воображении дает слово отцу, и тот вынужден сказать: ты хочешь доказать, «во-первых, что ты не виноват, во-вторых, что виноват я, в-третьих, что ты из чистого великодушия не только готов простить меня, но и — а это и больше, и меньше — доказать, даже и сам поверить, будто я, вопреки истине, тоже не виноват». Ясно, что такое

1 Max Brod, *Franz Kafka, Idées*, Gallimard, p. 38: «Кафка был знаком с этими (фрейдистскими) теориями и всегда рассматривал их как грубые приближения, которые не принимают в расчет детали или, скорее, не проникают в самую сердцевину конфликта». (Тем не менее, Брод, похоже, считает, что опыт Эдипа прежде всего применим к ребенку, а затем обнаруживает себя переработанным в связи с опытом Бога, р. 57-58). В письме Броду (ноябрь 1917 г., *Писма*, р. 236), Кафка говорит, что «Вообще же она [книга Блюэра — *пер.*] похожа на другие работы психоаналитического толка тем, что в первый момент удивительно насыщает, а вскоре чувствуешь себя таким же голодным, как и прежде».

извращенное скольжение, извлекающее из предполагаемой невинности отца еще худшее обвинение, имеет цель, следствие и метод.

Цель в том, чтобы получить увеличение «фотографии», преувеличение до абсурда. Чрезмерная фотография отца будет проецироваться на географическую, историческую и политическую *карту* мира, дабы покрыть ею обширные регионы: «И тогда мне кажется, будто для меня речь может идти только о тех областях, которые либо не лежат под Тобой, либо находятся за пределами Твоей досягаемости». Эдипизация вселенной. Имя отца сверхкодирует имена истории евреев, чехов, немцев, Праги, города-деревни. Но помимо этого, в той мере, в какой мы увеличиваем Эдипа, данный вид микроскопического увеличения вынуждает внезапно появиться отца таким, каков он есть, оно сообщает ему *молекулярную суету, где разворачивается совершенно иная битва*. Мы скажем, что, проецируя фотографию отца на карту мира, мы разблокируем тупик, свойственный фотографии, мы изобретаем выход из этого тупика, мы соединим его со всей подземной норой и со всеми выходами из этой норы. Как говорит Кафка, проблема — это не проблема свободы, но проблема выхода. Вопрос об отце состоит не в том, чтобы стать свободным по отношению к нему (эдипов вопрос), а в том, как найти путь там, где отец его не нашел. Следовательно, гипотеза об общей невинности, о бедах, общих для отца и сына, — худшая из всех гипотез: в ней отец предстает как человек, который должен был отказаться от своего собственного желания и собственной веры, и не только ради того, чтобы покинуть «сельское гетто», где родился, и он требует от сына подчинения лишь потому, что сам подчиняется господствующему порядку в, как кажется, безвыходной ситуации. («Все это в целом отнюдь не единичное явление, примерно так же обстояло дело у большей части того переходного поколения евреев, которое переселилось из относительно еще набожных деревень в города...»). Короче, вовсе не Эдип производит невроз, именно невроз — *то есть желание, уже подчиненное и пытающееся сообщить свое собственное подчинение*, — производит Эдипа. Эдип — это рыночная стоимость невроза. И, наоборот, расширять и увеличивать Эдипа, добавляться к нему, создавать его параноическое и извращенное использование — значит уже уйти от подчинения, поднять голову и увидеть поверх плеча отца то, что всегда ставится под вопрос в этой истории: всю микро-политику желания, тупики и выходы, подчинения и выпрямления. Открыть тупик, разблокировать его. Детерриторизировать Эдипа в мире, а не ретерриторизоваться на Эдипе и его семействе. Но для этого надо было увеличить Эдипа до абсурда, вплоть до комического абсурда, написать «Письмо Отцу». Ущербность пси-

хоанализа состоит в том, чтобы поймать себя и нас, ибо он сам живет за счет рыночной стоимости невроза, из которой черпает свою добавочную стоимость. «Восстание против отца — это какая-то комедия, а не трагедия».²

Через два года после «Письма отцу» Кафка признался, что он «загонял себя в недовольство» и делал это «всеми средствами, которые предоставлялись мне временем и традициями».³ Вот почему Эдип является одним из таких средств, вполне современных, ставших повседневными со времен Фрейда, допускающих много комических эффектов. Ему достаточно расти: «Характерно, что при достаточной последовательности комедию всегда можно претворить в действительность». Но Кафка не отвергает внешнего влияния отца, чтобы обратиться к внутреннему генезису или внутренней структуре, которые все еще были бы эдиповыми. «Я никак не могу признать, что первые начала моего несчастья были внутренне необходимы, а если даже и была в них необходимость, то не внутренняя, они налетали, как мухи, и, как мух, их легко было прогнать». В этом суть: за внешним и внутренним, за суетой, за молекулярным танцем находится все предельное отношение с Внешним, которое будет натягивать маску чрезмерно увеличенного Эдипа.

Ибо эффект комического увеличения двояк. С одной стороны, мы находим за семейным треугольником (отец-мать-ребенок) другие гораздо более активные треугольники, из которых сама семья заимствует свою собственную власть, свою миссию распространять подчинение, опускать и принижать голову. Ибо, именно *так* либидо ребенка инвестируется с самого начала: с помощью семейной фотографии, всей карты мира. Порой, один из терминов семейного треугольника оказывается заменен другим термином, которого достаточно, чтобы дефамилизировать все (так, семейный магазин выводит на сцену отца-сотрудников-ребенка, причем ребенок оказывается на стороне самого последнего из сотрудников, перед которым он будет подхалимничать; или же, как в «Приговоре», друг из России занимает место одного из терминов треугольника и преобразует последний в судебный аппарат или в аппарат осуждения). Порой, именно весь треугольник меняет форму и персонажей и проявляет себя как юридический, экономический, бюрократический, политический и так далее. А также, судья-адвокат-обвиняемый в «Процессе», где отец более не существует как таковой (или же трио дядя-адвокат-коммерсант Блок, каждый из которых любой ценой хочет, чтобы К. всерьез принял свой

² Gustave Janouch, *Kafka m'a dit*, Calmann-Lévy, p. 45.

³ *Дневник*, 24 января, 1922, p. 538.

процесс). Или еще размножающиеся тройки — банковские служащие, полицейские, судьи. Или еще геополитический треугольник Немцы-Чехи-евреи, вырисовывающиеся за отцом Кафки: «В Праге (евреев) упрекали за то, что они не чехи, а в Саазе и Эгере — за то, что не немцы (...) Те, кто хотел быть Немцем, оказались атакованы Чехами и, одновременно, Немцами». ⁴ По этой причине гипотеза о невиновности и страданиях отца формирует худшее из обвинений; что-то сделавший отец опустил голову, подчинился силе, коя не является его собственной, попал в тупик, предав свое происхождение чешского еврея из деревни. Таким образом, слишком хорошо сформированный семейный треугольник является только проводником для инвестиций совершенно иной природы, каковые ребенок не перестает обнаруживать под своим отцом, в матери, в самом себе. Судьи, стражи, чиновники и так далее не могут заменить отца, скорее, именно отец является некой квинтэссенцией всех этих сил, коим он сам подчиняется и побуждает подчиниться своего сына. У семьи только двери, в которые с самого начала стучатся «*дьявольской силы*», *страшно радующиеся тому, что однажды войдут*. ⁵ То, что страдает и радуется у Кафки, — это не отец, не сверх-я, не какое-то означающее, это уже технократическая американская машина или русская бюрократия, или фашистская машина. И в той мере, в какой семейный треугольник приходит в беспорядок — в одном из своих терминов или во всей своей целостности — в пользу тех *сил* [*puissances*], какие реально присутствуют в производстве, мы скажем, что в других треугольниках, возникающих позади семейного, есть что-то размытое, диффузное, пребывающее в вечной трансформации одного треугольника в другой либо потому, что один из терминов или одна из вершин начинает размножаться, либо потому, что вся совокупность сторон не перестает деформироваться. Таким образом, в начале «Процесса» три безликих персонажа превращаются в трех сотрудников банка, находящихся в некоем подвижном отношении с тремя инспекторами и тремя любопытствующими группами за окном. В первом представлении суда мы все еще имеем дело с хорошо определенным треугольником — с судьей и двумя сторонами, правой и левой. Но затем мы присутствуем при внутреннем размножении, в чем-то вроде канцерогенного вторжения, в запутанном клубке конторок и чиновников, бесконечной и неуловимой иерархии, в загрязнении подозрительных пространств (мы находим эквивалент

4 Théodore Herzl, cité par Wagenbach, Franz Kafka, *Années de jeunesse*, tr. fr. Mercure, p. 69.

5 Письмо Броду цитируется по Вагенбаху, p. 156: «дьявольские силы, каково бы ни было их послание, только слегка касаются дверей, где (они) уже ужасно радуются тому, что однажды войдут».

этого, хотя и исполненный совершенно другими средствами, у Пруста, где единство персонажей и фигур, каковое эти персонажи конституируют, замещается туманностями в размножающихся нечетких множествах). А также, позади отца, вся туманность евреев, покинувших чешскую сельскую местность, дабы перейти в немецкие города, рискуя быть атакованными с обеих сторон — треугольник в трансформации. Только дети способны понять это: у них есть вся политическая и географическая карта с размытыми, подвижными контурами, пусть даже только из-за нянек, прислуги, сотрудников отца и так далее. И если отец хранит любовь и уважение своего сына, то именно потому, что сам в детстве уже столкнулся некоторыми из дьявольских сил, даже с риском быть побежденным.

С другой стороны, в той мере, в какой комическое увеличение Эдипа позволяет под микроскопом увидеть другие подавления треугольника, одновременно, появляется возможность выхода, дабы убежать, появляется возможность линии ускользания. Нечеловеческому «дьявольских сил» соответствует субчеловеческое становление-животным: стать жуком, стать собакой, стать обезьяной, «откинув голову назад», а не опускать голову и оставаться чиновником, учителем, судьей или судимым. И еще, только дети выстраивают или чувствуют такие линии ускользания, такие становления-животным. И животное — как становление — не имеет ничего общего ни с заместителем отца, ни с архетипом. Ибо отец, как еврей, покидающий деревню, чтобы поселиться в городе, несомненно, был захвачен в движении реальной детерриторизации; но он не перестает ретерриторизироваться в своей семье, в своем бизнесе, в системе своих подчинений и своих авторитетов. Что касается архетипов, то это — процедуры духовной ретерриторизации.⁶ Становления-животным полностью противоположны: это, по крайней мере в принципе, абсолютные детерриторизации, погружающиеся в пустынный мир, инвестируемый Кафкой. «Но притягательная сила и моего мира тоже велика, те, кто любит меня, любят меня потому, что я «покинутый», но все же, может быть, и потому, что они чувствуют, что в счастливые времена я в этом своем мире обретаю свободу движения, которой здесь начисто лишен».⁷ Стать животным как раз и значит создать движение, прочертить линию ускользания во всей ее позитивности, переступить порог, достичь континуума интенсивностей, ценных только самих по себе, найти мир чистых интенсивностей, где растворяются любые формы, а также любые сиг-

6 См., например, долгое недоверие Кафка в отношении сионизма (как духовной и физической ретерриторизации): Wagenbach, pp. 164-167.

7 *Дневник*, 1922, p. 543.

нификации, означающие и означаемые, в пользу неоформленной материи, детерриторизованных потоков, азначающих знаков. Животные Кафки не относятся ни к мифологии, ни к архетипам, но соответствуют только переходным градиентам, зонам свободных интенсивностей, где содержания освобождаются от своих форм, также как выражения освобождаются от означающего, которое формализовало их. Нет ничего, кроме движения, вибраций, порогов в пустынной материи: животные, мыши, собаки, обезьяны, жуки отличаются только тем или иным порогом, теми или иными вибрациями, тем или иным подземным путем в ризоме или норе. Ибо эти пути суть подземные интенсивности. В становлении-мышкой именно свист вытягивает из слов их музыку и их смысл. В становлении-обезьяной именно кашель является «угрожающим кашлем, но это ничего не значило» (стать обезьяной туберкулеза). В становлении-насекомым именно болезненный писк влечет за собой голос и спутывает резонанс слов. Грегор становится жуком не только для того, чтобы ускользнуть от своего отца, но, скорее, чтобы найти выход там, где отец не смог его найти, чтобы ускользнуть от управляющего, от торговли и от чиновников, чтобы добраться до той области, где голос не издает ничего, кроме жужжания — «"Ты слышала, как говорил Грегор?" "Это был голос животного", - сказал управляющий».

Верно, что животные тексты Кафки куда более сложны, чем мы говорили. Или, наоборот, гораздо проще. Например, в новелле «Отчет для академии» речь уже не идет о становлении-животным человека, но о становлении обезьяны человеком; это становление предстает как простое подражание; а если речь идет о поиске выхода (выхода, а не «свободы»), то такой выход состоит отнюдь не в ускользании, а совсем наоборот. Но, с одной стороны, ускользание отвергается лишь как бесполезное движение в пространстве, обманчивое движение свободы; зато оно утверждается как ускользание на месте, ускользание в интенсивности («Я не хотел свободы. Я хотел всего-навсего выхода — направо, налево, в любом направлении, других требований я не ставил»). С другой стороны, подражание является только мнимым, ибо речь идет не о воспроизводстве фигур, но о производстве континуума интенсивностей в *a-параллельной* и *несимметричной* эволюции, когда человек *становится* обезьяной не меньше, чем обезьяна становится человеком. Становление — это захват, обладание, прибавочная стоимость, а не воспроизводство или подражание. «Меня не прельщало подражать людям; я подражал им только потому, что искал выход, иных причин у меня не было». Действительно, животное, захваченное человеком, обнаруживает себя детерритори-

зованным благодаря человеческой силе, и все начало новеллы «Отчет для академии» настаивает на этом пункте. Но, в свою очередь, детерриторизованная животная сила ускоряет и еще более интенсифицирует детерриторизацию (если можно так сказать) детерриторирующей человеческой силы. «Обезьяний дух вылетал из меня с такой силой, что мой первый дрессировщик чуть было сам не превратился в обезьяну; уроки пришлось прекратить, потому что его отправили в лечебницу».⁸ Итак, конституируется конъюнкция потоков детерриторизации, выходящая за пределы всегда территориального подражания. Именно так орхидея, как кажется, воспроизводит образ осы, но куда глубже детерриторизуясь в нем, в то время как оса, в свою очередь, детерриторизуется, объединяясь с орхидеей: захват фрагмента кода, а не воспроизведение образа. (В новелле «Исследования одной собаки» любая идея сходства устраняется куда более энергично: Кафка атакует «подозрительное искушение сходства, которое предлагает воображение»; через одиночество собаки он пытается ухватить именно великое различие, шизофреническое различие.)

Либо же, следовательно, два эффекта из развития или комического увеличения Эдипа: открытие а *contrario*^{9*} других треугольников, действующих под семейным треугольником и в нем, а *fortiori*^{10*} прослеживание линий ускользания осиротелого становления-животным. Ни один текст, лучше чем «Превращение», не показывает, по-видимому, связь этих двух аспектов. Постепенно образуется бюрократический треугольник: сначала управляющий, который приходит, чтобы угрожать и требовать; затем отец, возобновивший службу в банке и засыпающий в форме рассыльного, свидетельствующей к тому же о внешней силе, коей он подчиняется, как если бы он «даже здесь [у себя дома — *пер.*] только и ждал голоса своего начальника»; наконец, внезапное вторжение трех постояльцев-чиновников, которые тотчас влезли в самую семью, заняли места, «уселись с того края стола, где раньше ели отец, мать и Грегор». И, соответственно, все становление-животным Грегора, его становление жесткокрылым насекомым, майским жуком, навозным жуком, тараканом, прочерчивающее интенсивную линию ускользания по отношению к семейному треугольнику, но, скорее, по отношению к бюрократическому и коммерческому треугольнику.

И в тот самый момент, когда мы полагали ухватить связь — одну по ту сторону Эдипа и другую по эту, — почему мы оказываемся даль-

8 Существует еще одна версия того же текста, где речь идет о санатории: ср. кашель обезьяны.

9* от противного — лат.

10* еще в большей мере — лат.

ше, чем когда-либо, от выхода, почему мы остаемся в тупике? Именно потому, что всегда есть опасность возвращения к эдиповой силе. Увеличивающегося извращенного использования Эдипа не достаточно, чтобы отвести любое новое закрытие, любое новое конституирование семейного треугольника, который сам грузит себя другими треугольниками вроде животных линий. Именно в этом смысле «Превращение» — образцовая история ре-эдтпизации. Мы бы сказали, что процесс детерриторизации Грегора в его становлении-животным в какой-то момент оказывается заблокирован. Вина ли Грегора в том, что он не осмеливается дойти до конца? Чтобы угодить ему, сестра хочет убрать всю комнату. Но Грегор отказывается отдать *портрет* дамы в меховой шляпе и боа. Он прижимается к портрету, как к последнему детерриторизованному образу. В сущности, именно этого и не терпит сестра. Она приняла Грегора, она, как и он, желала бы шизофренического инцеста, жесткого инцеста, инцеста с сестрой, противостоящего эдиповому инцесту, инцеста, который свидетельствует о нечеловеческой сексуальности вроде становления животным. Но, ревнуя к портрету, она начинает ненавидеть Грегора и осуждать его. Начиная отсюда, детерриторизация Грегора в его становлении-животным терпит крах: он вынужден ре-эдипизируется благодаря брошенному в него яблоку, и ему ничего не остается, как умереть, ибо яблоко застревает у него в спине. Между тем, нет никаких оснований для продолжения детерриторизации семьи в более сложных и дьявольских треугольниках: *отец выгоняет трех постояльцев-чиновников*, возврат к патерналистскому принципу эдипова треугольника, семья счастливо замыкается в себе. И, тем не менее, нет уверенности, что Грегор виновен. Или же, скорее, становления-животными не достигают исполнения своего принципа, всегда сохраняя некую двусмысленность, которая делает их недостаточными и обрекает на поражение? Не являются ли животные все еще слишком оформленными, слишком означающими, слишком детерриторизованными? Не колеблется все становление-животным в целом между шизофреническим выходом и эдиповым тупиком? Собака — эдипово животное par excellence, — часто упоминаемая Кафкой в его дневниках и письмах, в то же время выступает как шизофренический зверь, вроде музыкальных собак в новелле «Исследования одной собаки» или вроде дьявольских собак в «Свадебных приготовлениях в деревне». Дело в том, что главные рассказы о животных были написаны Кафкой как раз перед «Процессом» и параллельно с ним как компенсация романа, который по-своему освобождается от любой животной проблемы в пользу более высокой проблемы.

Глава 3. Что такое малая литература?

Точнее, мы, по большому счету, имеем здесь дело только с содержаниями и их формами: опущенная голова-поднятая голова, треугольники-линии ускользания. И верно, что в области выражения опущенная голова сопрягается с фотографией, а поднятая — со звуком. Но пока выражение, его форма и его деформация не рассматриваются сами по себе, мы не можем найти никакого подлинного выхода даже на уровне содержаний. Только выражение дает нам *метод*. Проблема выражения ставится Кафкой не в абстрактной универсальной манере, но по отношению к литературам, именуемым малыми — например, еврейская литература в Варшаве и Праге. Малая литература — это не литература малого языка; скорее она — то, что меньшинство делает внутри большого языка. Но первая характеристика малой литературы в любом случае состоит в том, что в ней язык затронут [*est affectée*] высоким коэффициентом детерриторизации. В этом смысле Кафка определяет тупик, который закрывает доступ к письму для евреев Праги и делает их литературу чем-то невозможным: невозможность не писать, невозможность писать по-немецки, невозможность писать как-то по-другому.¹ Невозможность не писать, потому как национальное сознание, неопределенное или угнетенное, необходимо проходит через литературу («литературная борьба действительно оказывается в полной мере оправданной»). Невозможность писать иначе, чем по-немецки, выступает для Евреев Праги чувством ни к чему не сводимой дистанции от их примитивной чешской территориальности. И невозможность писать по-немецки — это детерриторизация самого немецкого населения, подавленного меньшинства, говорящего на языке, отрезанном от масс, подобно «языку документа» или лукавству; не говоря уже о тех еврейях, кои являются частью этого меньшинства и, одновременно, исключены из него, эдакие «цыгане, укравшие из колыбели немецкого ребенка». Короче, немецкий язык Праги — это детерриторизованный язык, подходящий для странного малого использования (см., в другом контексте, что Чернокожие могут сегодня делать с американским языком.)

Вторая характеристика малых литератур состоит в том, что все в них является политическим. В «больших» литературах, напротив, *ин-*

¹ Письмо Броду, июнь 1921 г., *Письма*, р. 394, и комментарии Вагенбаха, р. 84.

дивидуальное дело (семейное, супружеское, и т.д.) стремится воссоединиться с другими не менее индивидуальными делами, с социальной средой, служащей окружением или задним фоном; так что ни одно из этих эдиповых дел не являлось ни специфически необходимым, ни абсолютно нужным, но все «создают блок» в большом пространстве. Малая литература совсем иная; ее тесное пространство вынуждает каждое индивидуальное дело немедленно подключаться к политике. А значит, индивидуальное дело становится все более нужным, необходимым, увеличенным под микроскопом, ибо в его пределах разворачивается совсем другая история. Именно в этом смысле семейный треугольник воссоединяется с другими треугольниками — коммерческими, экономическими, бюрократическими, юридическими, — которые и определяют его ценности. Когда Кафка указывает, что одна из целей малой литературы — «очищение конфликта, противопоставляющего отца и сына, и возможность обсуждения последнего», речь идет не об эдиповом фантазме, а о политической программе. «Если же отдельное явление иной раз и осмысливают спокойно, то все равно не достигают его границ, где оно связано с другими однородными явлениями, границы достигают чаще всего в отношении политики, более того, стремятся увидеть эти границы даже раньше, чем они возникают, часто стремятся повсюду находить эти узкие границы ... То, что в больших литературах происходит внизу и образует подвал здания, — подвал, без которого можно и обойтись, — здесь происходит при полном освещении; то, что там вызывает минутное оживление, здесь влетает за собой никак не меньше, чем решение о жизни и смерти всех».²

Третья характеристика малой литературы состоит в том, что все в ней обретает коллективную ценность. Действительно, именно потому, что таланты в малой литературе не распространены, нет никаких условий для *индивидуального высказывания*, которое было бы быть высказыванием того или иного «мэтра» и могло быть отделено от *коллективного высказывания*. Так что, такое состояние редкости талантов фактически выгодно и допускает постижение чего-то иного, нежели литература мэтров: то, что каждый автор говорит в полном одиночестве, уже составляет общее действие, и то, что он говорит или делает, необходимо является политическим, даже если другие не согласны. Политическое поле заражает любое высказываемое. Но еще, и главным образом, поскольку коллективное или национальное сознание «часто неактивно во внешней жизни и всегда на пути разрушения», то именно литература оказывается позитивно нагруженной такой ролью и такой функцией коллективного высказывания и

² *Дневники*, 25 декабря, 1911, р. 182.

даже революционностью: именно литература производит активную сплоченность, несмотря на скептицизм; и если писатель находится на краю или особняком от своего хрупкого сообщества, то такое положение позволяет ему в еще большей мере выражать другое потенциальное сообщество, выковывать средства для некоего другого сознания и некой другой чувственности. Также как собака из новеллы «Исследования одной собаки» апеллирует в своем одиночестве к некой *другой науке*. Таким образом, литературная машина заимствует реле-переключатели у грядущей революционной машины вовсе не по идеологическим причинам, но потому, что лишь она одна предназначена для того, чтобы выполнить те условия коллективного высказывания, каких недостает в любом другом месте в этой среде: *литература — это дело народа*.³ Именно в этих терминах проблема предстает перед Кафкой. Высказываемое не отсылает к субъекту высказывания, который был бы его причиной, а также не отсылает к субъекту высказываемого, который был бы его следствием-эффектом. Несомненно, некоторое время Кафка мыслил согласно этим традиционным категориям двух субъектов — авторе и герое, рассказчике и персонаже, мечтателе и том, о чем он мечтает.⁴ Но он быстро откажется от роли рассказчика, также как он откажется, несмотря на свое восхищение перед Гете, от литературы автора или мэтра. Мышка Жозефина отказывается от индивидуального опыта своего пения, дабы раствориться в коллективном высказывании «огромной толпы героев [ее] народа». Переход от индивидуального животного к своре или коллективной множественности: семь собак-музыкантов. Или же, еще в новелле «Исследования одной собаки» высказываемое одинокого исследователя стремится к сборке коллективного высказывания собачьего вида, даже если эта коллективность уже или еще не дана. Нет субъекта; *есть только коллективные сборки высказывания* — и литература выражает эти сборки в тех условиях, где они не даны извне и где они существуют только как грядущие дьявольские или революционные силы, которые надо конституировать. Одиночество Кафки откры-

3 *Дневники*, 25 декабря, 1911, р. 181: «литература — дело не столько истории литературы, сколько дело народа».

4 См. «Свадебные приготовления в деревне», р. 10: «И пока ты говоришь “человек” вместо “я”, это пустяк», р.12. И появляются два субъекта: «Мне даже не нужно самому ехать в деревню, я пошлю туда тело...», в то время как рассказчик лежит в кровати как жесткокрылое насекомое, жук-рогач или майский жук. Несомненно, отсюда и становление-жуком Грегора в *Превращении* (точно также Кафка отказывается продолжать встречаться с Фелицией и предпочтет оставаться в постели). Но именно в *Превращении* животное обретает ценность подлинного становления и уже качественно не определяет любую косность субъекта высказывания.

вает все то, что сегодня проходит через историю. Буква *K* более не обозначает ни рассказчика, ни персонажа, но некую сборку, скорее машинную, некоего агента, скорее коллективного, поскольку индивид оказывается заключенным в своем одиночестве (именно только по отношению к субъекту индивидуальное было бы отделимо от коллективного и вело бы свое собственное дело).

Три характеристики малой литературы — детерриторизация языка, подключение индивидуального к непосредственно-политическому, коллективная сборка высказывания. Иными словами, «малое» уже качественно определяет не какие-либо литературы, а революционные условия любой литературы внутри той, которую мы называем большой (или основательной) литературой. Даже тот, кто имел несчастье родиться в стране большой литературы, вынужден писать на ее языке, также как чешский еврей пишет по-немецки, или как Узбек пишет по-русски. Пишущий подобен собаке, копающей свою ямку, крысе, роющей свою нору. А для этого найти свою собственную точку отсталости, свой собственный диалект, свой третий мир для себя, свою пустыню. Было немало дискуссий на темы: «что такое маргинальная литература?» — и еще: «что такое популярная литература, пролетарская литература и так далее?» Критерии очевидно крайне трудны, если мы с самого начала не пройдем через более объективный концепт, концепт малой литературы. Только возможность изнутри установить малый опыт даже большого языка позволяет определить популярную литературную, маргинальную литературу и так далее.⁵ Лишь за счет этого литература реально становится коллективной машиной выражения и в состоянии трактовать, приводить в движение содержания. Кафка решительно заявляет, что малая литература куда более способна обрабатывать материю.⁶ Так что же такое эта *машина выражения*? Мы знаем, что у нее с языком отношение множественной детерриторизации; положение евреев, оставивших чешский язык одновременно с сельской местностью, но также и положение немецкого языка как «языка документа». Итак, мы можем пойти даже дальше; мы еще дальше продвинем это движение детерриторизации в выражении. Есть только два возможных способа: либо искусственно обогащать такой немецкий язык, раздувать все ресурсы символизма, онейризма, эзотерического смысла, скрытого означающего —

5 Cf. Michel Ragon, *Histoire de la littérature prolétarienne en France*, Albin Michel: о трудности критериев и о необходимости двигаться с помощью понятия «литература второй зоны».

6 *Дневники*, 25 декабря 1911, р. 181: «Память малой нации не меньшая, чем память великой нации, поэтому она лучше усваивает имеющийся материал».

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru