

## **Ф. Кафка и Ф.М. Достоевский: проблема создания игровой реальности в романах «Процесс» и «Преступление и наказание»**

Ф.М. Достоевский, один из великих учителей Ф. Кафки, умер за два года до рождения австрийского писателя. Ф. Кафка появился на свет в 1883 году в Праге, столице Богемии, которая тогда входила в состав Австрийской империи. Исторически сложилось так, что Богемия стала районом взаимодействия двух народов с разной культурой: чехов и немцев. Кафка был знаком со славянской культурой еще с детства ([1]; 183); впоследствии чрезвычайно важную для него приобретет культура русская [2].

А. Жид говорил о том, что западному салонному сознанию нелегко было с первого взгляда «схватить и постигнуть Достоевского» ([3]; 20). Тем не менее Кафка стал одним из первых реципиентов творчества Достоевского за рубежом: 1912—1915 годы в литературоведческих исследованиях были справедливо названы «русским периодом» творчества Кафки, когда наиболее значительными для писателя становятся произведения Достоевского [4].

Рассказ «Приговор» (1912) знаменует новый этап в творческом развитии Кафки, отделяя ранние произведения писателя от рассказов и романов, созданных им в зрелости. Этот рассказ — одно из немногих произведений, в которых присутствует конкретное указание на место и время изображаемых событий: в рассказе упомянуты такие русские города, как Киев и Петербург. Меньше чем через два месяца писатель создаст новеллу «Превращение» (18 ноября — 6 декабря 1912 года). Зрелая проза Кафки во многом представляет собой диалог писателя с его учителем — Достоевским.

Кафка и Достоевский были людьми разных поколений, разных судеб: Достоевский прошел все ужасы каторги, в его жизни было страдание физическое и духовное. Внешняя канва жизни Кафки, на первый взгляд, ничем не примечательна. С детских лет он ощущает родительский дом (а потом и университет, и работу, которая не оставляла места для литературы) как тюрьму. Тюрьма стала для него не местом заключения, как для Достоевского, а атмосферой жизни. В романе «Процесс» герой пытается прорваться в высшие сферы суда; ожидает, что ему

скоро вынесут приговор — возможно, он будет заключен в тюрьму; ареста не произошло, но роман пронизан гнетущей атмосферой несвободы и страха. Описывая жизнь героя в этой тягостной атмосфере, Кафка опирался не только на свое понимание жизни, но и на письма Достоевского.

Отрывки из произведений Достоевского, размышления о нем присутствуют в дневниках Кафки с 1913 года. Кафка напишет об особом методе мышления у Достоевского: это мышление «пронизано чувствами» («Besondere Methode des Denkens. Gefühlsmäßig durchdrungen. Alles fühlt sich als Gedank, selbst im Unbestimmtesten», 21 июля 1913) [5]. Кафка отмечает необычайную концентрацию духовных сил у героев Достоевского. Действительно, почти все герои Достоевского находятся на пике какой-либо страсти или в экстремальной ситуации, которая позволяет максимально раскрыться личности: именно поэтому жанровое содержание романов Достоевского тяготеет к жанру трагедии.

Об элементах трагедии в произведениях Достоевского писали многие. Так, Вяч. Иванов говорил о том, что «роман Достоевского есть роман катастрофический, потому что все развитие бежит к трагической катастрофе. Он отличается от трагедии только двумя признаками: во-первых, тем, что трагедия Достоевского не разворачивается перед нашими глазами в сценическом воплощении, а излагается в повествовании; во-вторых, тем, что вместо многих простых линий одного действия мы имеем перед собой трагедию /.../ внутренне осложненную...» ([6]; 289). Катастрофу-преступление, по мнению Вяч. Иванова, Достоевский объясняет тройко: во-первых, сам человек, по своей личной воле, приходит к преступлению («чтобы видно было, как Бог и дьявол борются в сердцах людей»), во-вторых, психологическая составляющая для Достоевского играет большую роль, наконец, в-третьих, важны «прагматизм внешних событий», сама логика жизни, ведущая к преступлению ([6]; 290). В сущности, Вяч. Иванов развивает одну из идей Д. Мережковского о романе „Преступление и наказание“. Мережковский говорит о том, какую роль играет присутствие Рока в произведениях Достоевского, в частности, в романе, „Преступление и наказание“: „Он /Достоевский/ нарочно вводит в рассказ трагический элемент Рока посредством постоянного совпадения мелких случайностей“ ([7]; 111). Кафка, подобно Достоевскому, также вводит в повествование элементы драматургии: для Кафки чрезвычайно важны жесты героя, большинство произведений начинаются с внезапной завязки ([8]; 64). Прибегая к использованию драматургических элементов в прозе, Кафка и Достоевский вводят в повествование тему игры в широком смысле этого слова [9].

Эта тема важна в романе Достоевского «Преступление и наказание» ([10]; 136—164). Сначала Раскольников воспринимает возможное преступление как игру, нечто ненастоящее: «Ну зачем я теперь иду? Разве я способен на это? Разве это серьезно? Совсем не серьезно. Так, ради фантазии сам себя тешу; игрушки!» ([11]; 6). Итак, изначально Раскольников воспринимает мысль об убийстве не иначе, как глупую фантазию. Однако настроение его меняется с каждой секундой. Сначала он думает о том, что шляпа его слишком заметна: мелочи, по его мнению, губят все. Не веря в глубине души в то, что способен на преступление, Раскольников тем не менее с математической точностью пытается предупредить возможные просчеты; он пытается просчитать все, вплоть до количества шагов от своего дома до дома старухи. Раскольников ощущает себя как будто игрушкой в руках высшей силы: «как будто кто-то взял его за руку и потянул за собой» ([11]; 70). Дальнейшие события как бы сами собой складываются в пользу Раскольникова: топор найден; после свершения преступления Раскольникову чудом удается уйти от преследования. Если до преступления, «ни на одно мгновение он не мог уверовать в исполнимость своих замыслов» ([11]; 69), то «последний же день, так нечаянно наступивший и все разом порешивший, подействовал на него почти совсем механически» ([11]; 70). Эпитет «механический» повторяется в тексте неоднократно: Раскольников опускает топор на голову старухе «почти машинально» ([11]; 85). Он становится как бы игрушкой в руках некой страшной силы.

Итак, в произведении Достоевского показан герой, разрываемый противоречиями: он замышляет преступление, пытается тщательно все рассчитать, но сердцем чувствует, что убить не может. Именно поэтому в романе так сильна тема рока, роль мелкой случайности; герой, колеблющийся и мучимый сомнениями, поставлен перед страшным испытанием. Это испытание возникает как следствие болезненной раздвоенности сознания героя, но оно дает Раскольникову шанс, пройдя все муки ада, прийти к иному уровню познания бытия.

В романе Кафки также важны тема игры, шутовства и серьезности суда. Если в первой главе инспектор убеждает героя не принимать арест за шутку, то события второй главы, казалось бы, опровергают эту мысль, в процесс судопроизводства внесен оттенок шутовства. Йозеф К. также сначала воспринимает процесс как нечто абсурдное, даже как игру. Автору важна тема раздвоенности сознания героя: с одной стороны, процесс для героя сначала не более чем игра, с другой — герой пытается проникнуть в суть этой игры, становится ее участником, и

процесс приобретает необыкновенную серьезность, которая выводит героя на иную ступень самопознания.

Й. Хёзинга, рассуждая о концепте игры в мировой культуре, показывает, как связаны сферы игры и правосудия: «Священному и серьезному действию ни в коей мере не противопоказана игровая окраска» ([12]; 85). Как показывает ученый, правовая практика изначально имела состязательный характер. Перед тем как вынести приговор преступнику, в древности часто метали жребий, с помощью которого узнавали волю богов, — игра приобретала сакральный характер.

У Кафки и Достоевского с героями «играет» некая внешняя сила. Однако эта сила оказывается внешней лишь на первый взгляд: она связана с внутренним состоянием героев. У Достоевского это мысль Раскольникова об убийстве. Относительно Кафки следует говорить об одной из интерпретаций смысла романа, согласно которой процесс есть метафора суда героя над самим собой: в жизнь героев вторгаются Неизвестность, случай, судьба; жизнь превращается в тяжелое испытание.

Одна из важных составляющих темы игры состоит в уподоблении мира театру, а героя — актеру. Эта черта важна как для Кафки, так и для Достоевского ([13]; 124). Йозеф К. — человек, постоянно находящийся среди людей, на публике. Йозеф К. несвободен еще и потому, что ему некуда скрыться от всевидящих глаз окружающих: герою невозможно остаться одному. В романе «Процесс» важен мотив подглядывания и подслушивания. С первой главы романа герой находится под пристальным наблюдением неизвестных ему личностей.

В первой главе показано, что герою предъявлено обвинение, и всё время, пока К. разговаривает со стражниками, за ним наблюдают неизвестные люди: «... в открытое окно видна была та же старуха, в припадке старческого любопытства она уже перебежала к другому окну — посмотреть, что будет дальше» ([14]; 8). Затем: «Старуха напротив уже притащила к окну ещё более древнего старика» ([14]; 11). Придя на первый допрос, К. замечает, что: «В это воскресное утро почти из всех окон выглядывали люди» ([14]; 32). Во второй главе автор показывает, что К. попадает в суд. Из уютного мира, в котором К. жил, герой попадает на окраину, в мир нищеты. В этом мире личного жилья не существует; дом, где располагается суд, напоминает ночлежку: «...все двери были открыты ... во всех комнатах стояли разбросанные кровати, везде лежали люди» ([14]; 33). В третьей главе разговор К. с женщиной-прачкой прерван испуганным шепотом последней: «Тише, Бертольд за нами следит» ([14]; 47).

В результате, автор показывает К., постоянно окруженного людьми; более того, когда К. находится в ситуациях, требующих интимной

обстановки, наедине с женщинами, в повествовании возникает фигура «третьего-лишнего»: в случае с фройляйн Бюрстнер это капитан Ланц, в случае с женщиной-прачкой — студент Бертольд. «Третьей лишней» является и фройляйн Монтаг, с появлением которой в доме фрау Грубах окончательно прерывается связь между фройляйн Бюрстнер и К. В четвертой главе автор показывает, что Йозефу К. неловко оттого, что на него смотрят капитан Ланц и фройляйн Монтаг: «...они сделали вид, что совсем не следят за ним» ([14]; 67).

С начала романа К. сам разыгрывает нечто, напоминающее театральное действие. К. хочет, чтобы фройляйн Бюрстнер увидела то, что произошло утром. Герой пытается в точности повторить утреннее событие, пережить его заново. К. сам устраивает декорации: «Вы должны себе правильно представить, как расположились все эти люди, это очень интересно. Я — инспектор; вон там, на сундуке, сидит стража, их двое; около фотографий стоят три молодых человека. На оконной ручке /.../ висит белая блузка» ([14]; 27). Это описание очень похоже на театральную ремарку.

К., разыгрывая сцену перед фройляйн Бюрстнер, одновременно берет себе роль инспектора — обвинителя и роль обвиняемого — свою собственную роль. Во второй главе романа желание К. отчасти реализуется: он выступает в роли судьи; К. судит Суд за его небрежность и бестактность по отношению к нему самому. Йозеф К. повторяет утреннее событие, чувствуя себя в какой-то степени «хозяйном ситуации», но его представление прервано стуком в дверь. В дверь комнаты фройляйн Бюрстнер стучит сама Неизвестность, расстраивающая планы К. В этой сцене процесс показа заменяет процесс рассказывания: Йозеф К. разыгрывает эту драму перед женщиной и хочет, чтобы она была единственной зрительницей происходящего. Но иной Зритель, неизвестный и потому страшный, появляется в романе. Это капитан Ланц. Зритель безликий и безмолвный, он оповещает о своем присутствии лёгким стуком; впрочем, ни К., ни фройляйн Бюрстнер до конца не уверены в том, действительно ли стучал Ланц. Таким образом, в романе «Процесс» присутствует прием «удвоенного театра», где за разыгрываемой драмой следит Некто.

Первоначально автор дает только имя Ланца и информацию о том, что он племянник фрау Грубах. Во второй главе романа «Процесс» К. «...нипочем не решился спросить, где тут следственная комиссия, он тут же придумал столяра Ланца — эта фамилия взбрела ему на ум» ([14]; 33). Итак, К. находит следственную комиссию, используя своеобразный пароль, ключик, «волшебное слово» — имя капитана Ланца. Между «актером» и «зрителем» в романе существует некая связь.

Пространство в романе организовано по принципу театральной сцены и зрительного зала. Уже в первой главе романа автор показывает, что К. арестован в день своего рождения, и поэтому он сначала воспринимает все происходящее с ним за шутку, сыгранную коллегами по банку. К. арестован в своем доме — он находился в своей постели. Традиционно дом считается символом интимного мира человека, куда запрещен вход посторонним. В романе этот интимный мир разрушен, суд врывается в дом героя, суд становится единственной темой разговоров К. с женщинами. Суд проникает в самые интимные сферы человеческой жизни. Действие романа протекает в доме героя и в банке, который является своеобразным «филиалом» Суда. И, наоборот, зал заседаний может оказаться чьим-то домом. Собор тоже оказывается связанным с судом. Дом так же, как собор, как банк, — это всего лишь декорация, скрывающая незримый суд.

Пространство второй главы романа напоминает пространство театра. Зал разделен на две половины: актера и зрителей, у которых К. ищет поддержки. К. произносит обвинительную речь. Но гневный монолог не доведен до конца, он прерван криком женщины. Вероятно, по мысли К., один из способов избежать давления суда состоит в том, чтобы самому стать судьей. Именно это и пытается сделать К., разыгрывая «пьесу» перед фройляйн Бюрстнер, а затем, обвиняя суд в небрежности и нетерпимости. К. совершает суд над судом.

В последней главе романа даны образы «конвоиров» К., названных им «отставными актерами» ([14]; 175). К. замечает, что раз за ним прислали «отставных актеров», у него есть возможность сказать себе самому все необходимое. Конвоиры не могут этому помешать; таким образом, последняя сцена оставляет герою возможность побыть наедине с самим собой; в последней главе происходит выход героя из системы театра-суда, ведь отставные актеры — это те, кто больше не служит в театре.

Достоевский показал, что Раскольников с самого начала романа пытается скрыть свои истинные намерения; он, в сущности, актер, работающий на публику. Раскольников ведет своеобразную игру с миром, обманывая мать, следователя. Неизвестность позволяет его планам свершиться, меняет их на «йоту»: убиты в результате не одна, а две женщины. С момента совершения преступления Раскольников, как актер, вынужден следить за каждым своим жестом, продумывать каждое свое слово. Раскольников в минуту отчаяния так скажет о себе: «по неопытности подлой роли моей не выдерживаю» ([14]; 240). Не случайно здесь возникает театральная лексика: раздвоение сознания героя достигает своего апогея.

Человек в мире Кафки, как и в мире Достоевского, не может остаться наедине с самим собой. В романе «Преступление и наказание» важным является мотив открытой двери. Раскольников совершает убийство, оставив дверь старухиной квартиры открытой; придя домой, забывает ее закрыть. У Достоевского человеку невозможно и умереть одному. Вот сцена смерти Мармеладова: «В сенях уже плотнее и плотнее толпились зрители /.../. Один лишь огарок освещал всю сцену» ([11]; 175). Молчаливые, немые зрители следят за происходящим. Хозяйка квартиры подслушивает разговор Разумихина, Дуни и Пульхерии Александровны. Одна из женщин видит то, как Миколка пытается покончить жизнь самоубийством; старуха рассматривает пришедшего к ней Раскольникова из узенькой щели; Свидригайлов следит за Соней. Сонечка Мармеладова сопровождает «скорбное шествие» ([11]; 498) Раскольникова в полицейский участок, прячась от него.

Герой Достоевского, как позже в произведениях Кафки, «ножницами отрезал себя от всех и всего» ([11]; 238), но при этом он ни на минуту не может остаться наедине с самим собой. Неуловимые зрители преследуют его во сне и наяву; в бреду Раскольникову видится, что «около него собирается много народу и хотят его взять куда-то и вынести» ([14]; 113). В одном из кошмарных видений акт убийства становится для Раскольникова бесконечным, он вновь бьёт и бьёт старуху по голове; при этом герой чувствует, как «дверь из спальни чуть-чуть приоткрылась /.../ там тоже как будто засмеялись и шепчутся» ([14]; 262). Эти безликие зрители, приходящие к Раскольникову в виде ночного бреда, враждебны герою; они не обвиняют его, но смеются. Зрители являются как бы многократным отражением образа старухи, ведь она для Раскольникова не есть живой человек с его мыслями и чувствами, с ней нельзя говорить, жалеть ее, но следует бояться ее и ненавидеть.

Достоевскому важен сон героя. Во сне стираются границы между субъектом и объектом, между «внутренней» и «внешней» реальностью. О связи двух архетипов, сна и театра, скажет в XX веке Х.Л. Борхес в своей работе «Девять очерков о Данте». По мнению Борхеса, представление о сне как о сцене есть классическая метафора мировой литературы; в очерках цитируется стихотворение Ф. Кеведо-и-Вильегаса: «И застав мою освободившую душу праздной, стяхнувшей бремя внешних чувств, со мной и приключилась следующая комедия; её представили втайне мои душевные силы, так что я был для неё и публикой, и сценой» ([15]; 513).

Таким образом, можно говорить о присутствии в произведениях Достоевского и Кафки темы Игры. Авторы ставят героя (и читателя) перед проблемой свободы воли и необходимости. Игра эта продолжа-

ется до тех пор, пока герои не пытаются осознать необходимость как высшую форму свободы. С героями Кафки и Достоевского «играет» некая сила. Раскольников сам приходит в полицейский участок, вместо конвоя его незаметно сопровождает Сонечка. В начале романа Раскольников опускает топор на голову старушке почти «механически» ([11]; 85), в конце же он «машинально» ([11]; 587) раскрывает Евангелие. Эпитет «механический» говорит о том, что Раскольниковым, с одной стороны, руководит потаенная бессознательная сила. С другой стороны, Раскольникова возрождает сама Жизнь, сила, которая находится и вне, и внутри его души и сознания.

Йозеф К. готов к смерти, которая приходит ровно через год после ареста; кажется, он признает, что процесс был необходим, тем не менее вся его человеческая сущность протестует против нелепого и абсурдно-го убийства: «...логика непоколебима, но против человека, который хочет жить, и она устоять не может» ([14]; 178).

#### ЛИТЕРАТУРА

1. О влиянии на Кафку чешской писательницы Божены Немковой см: Бланшо М. От Кафки к Кафке. М., 1998.
2. Sussman W. Zur Semantik des „Rußland-Bildes“ bei Kafka // Dostoevskij und die russische Literatur in Österreich seit der Jahrhundertwende: Literatur. Theater / Hrsgb. A. Belobratow, A. Zerebin. St. Petersburg, 1994.
3. Жид А. Достоевский: Эссе. Томск, 1994.
4. Dodd W.J. Kafka and Dostoyevsky. The shaping of Influence. The Macmillan Press LTD, 1992. Исследователь приводит библиографию, посвященную данной теме.
5. Kafka F. Gesammelte Werke. Tagebücher 1910—1923. Frankfurt am Main, 1976.
6. Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия // Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994.
7. Мережковский Д.С. Достоевский // Мережковский Д.С. Акрополь: Избр. литературно-критические статьи. М., 1991.
8. Беньямин В. Франц Кафка // Беньямин В. Франц Кафка. М., 2000.
9. Об основных работах, посвященных теме игры, см.: Манн Ю.В. О понятии игры как о художественном образе // Манн Ю.В. Диалектика художественного образа. М., 1987.
10. О важности темы игры в XIX веке см.: Лотман М. Ю. Беседы о русской культуре. СПб., 1997.
11. Здесь и далее роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» цит. по изд.: Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 15 т. Т. 5. Л., 1989.
12. Хейзинга Й. Homo ludens: Статьи по истории культуры. М., 1997.
13. Benjamin W. Franz Kafka // Benjamin W. Illuminations. N.Y., 1968.
14. Здесь и далее см. изд.: Кафка Ф. Процесс // Кафка Ф. Собр. соч.: В 4 т. СПб., 1995. Т. 2.
15. Цит. по изд.: Борхес Х.Л. Девять очерков о Данте // Борхес Х.Л. Соч.: В 3 т. Т.2.



**F. Kafka and F.M. Dostoevsky: the Problem of 'Play Reality' in 'Der Prozess' and 'Crime and Punishment'**

'Kafka and Dostoevsky' is a comparative study of the phenomenon of 'play reality' in both the works. The author accepts the idea of D. Merezhkovsky about the dramatic form of Dostoevsky's works and develops this concept by the structure of space in Kafka and Dostoevsky. Both the writers construct a theatre-like world, the idea of a marionette-like hero being also involved. This approach allows discussing the problem of human freedom and necessity, the necessity being the highest level of freedom.