

## РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ТЕЛЕСНОСТИ В НОВЕЛЛАХ ФРАНЦА КАФКИ



**Лариса Николаевна Полубояринова**

доктор филологических наук, профессор филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия)

e-mail: larpolub@hotmail.ru

**Анастасия Константиновна Голованова**

студентка филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия)

e-mail: kvega12@mail.ru

**Аннотация.** Статья посвящена анализу телесности в новеллах Франца Кафки («Превращение», «В исправительной колонии», «Нора»). Представления о теле меняются на рубеже XIX–XX вв., что отражается как в разных областях науки, так и в искусстве, в том числе в творчестве пражского автора. Тело, описанное в новеллах Кафки, находится в более сложных взаимоотношениях с субъектом, чем оппозиция тела и души, принятая в христианской модели мира. Больное, монструозное тело теряет отчетливые границы, трансформируется, его внешний облик ускользает. В работе рассмотрены проблемы контакта с Другим, власти, театрализации, письма через призму телесности. Поскольку процесс переосмысления продолжается на протяжении всего XX в., для анализа привлекаются некоторые более поздние философские концепции, в частности Ж. Делёза и Ф. Гваттари, М. Фуко и В. Подороги

**Ключевые слова:** Франц Кафка, репрезентация тела, телесность, «Превращение», «В исправительной колонии», «Нора».

Объектом анализа в данном исследовании выступают три новеллы Франца Кафки (1883–1924): «Превращение» (“Die Verwandlung”, 1912), «В исправительной колонии» (“In der Strafkolonie”, 1914) и «Нора» (“Der Bau”, 1923). Цель статьи – проанализировать репрезентацию телесности в данных произведениях с опорой на некоторые философские концепции XX в. В качестве исходной гипотезы выступает предположение, что границы тел у персонажей Кафки не совпадают с границами «биологических» тел, поэтому будет рассмотрена их связь с миром внешним и внутренним, а также возможность контакта с Другим. В произведениях пражского автора мотивы власти и вины связаны и играют важную роль. В данной работе тело исследуется в том числе как объект власти, противовесом которой выступают практики «ускользания» и «детерриторизации». Жесты и основанную на них театрализацию действия исследователи называют важными элементами творчества Кафки<sup>1</sup>, поэтому жестикуляция также войдет в поле нашего внимания, прежде всего на материале новеллы «В исправительной колонии». Наконец, как дневниковые записи, так и некоторые повествовательные тексты Кафки обнажают рефлексию автора о телесности письма, о чем будет сказано подробнее при анализе новеллы «В исправительной колонии».

<sup>1</sup> См. подробнее: [Беньямин: 15–18]; [Адорно].

<sup>2</sup> Новелла «Превращение» входит в сборник “Die Strafen” («Наказания»).

### «Превращение»

Истоки художественного мира Кафки исследователи часто усматривают в некоем мире. В. Беньямин замечает, что «мир этот, как стволы темных деревьев у первобытных дикарей, спускается вниз, к зверью» [Беньямин: 83]. Кафка, таким образом, как будто оборачивает эволюцию вспять, показывая превращение человека обратно в животное. При этом с неизбежностью напрашивается аналогия с «Метаморфозами» Овидия.

Реализуя в своем анализе данное соотношение, Н. Стюарт убедительно демонстрирует, что Кафка не столько наследует Овидию, сколько выворачивает наизнанку привычное построение истории о превращении, показывая в некотором смысле «метаморфозы наоборот». Помимо того, что описание «основного», финального для истории Овидия события – физического превращения – Кафка выносит за скобки, он еще и полностью перестраивает причинно-следственные связи. Если в стремящемся от хаоса к космосу мире Овидия превращение – часть причинной цепочки событий, то у Кафки эксплицитно причина не названа [Stewart: 351]. Учитывая название сборника<sup>2</sup>, можно рассматривать превращение в том числе как наказание, но это лишь одна из возможных трактовок: используя метод редукции, Кафка опускает причины, спрессовывая «предысторию» в первое предложение.

Следующий важный момент, на который обращает внимание Стюарт при сопоставлении Кафки с Овидием, – это отрицание, переданное лексически, например с помощью приставки *un-*. Для «Метаморфоз», нарративизирующих преимущественно зиждительные мифы, напротив, характерно позитивное поименование мира, иногда объяснение названий через метаморфозы [Ibid.: 352–353]. В. Зусман выделяет деноминацию как один из основополагающих принципов творчества Кафки [Зусман: 11]. Особенность применения этого принципа к Грегору Замзе можно связать с замечанием Ю.М. Лотмана в книге «Культура и взрыв», где он указывает на отсутствие у животных в их мире, не затронутым вмешательством людей, имен собственных, таким образом выделяя человека на их фоне [Лотман: 52–64].

История Грегора Замзы – это в том числе история утраты имени, которая отражает изменения его тела и «личности», увиденные извне. Первое предложение, фиксирующее факт превращения Грегора Замзы – единственное, в котором он называется по имени и фамилии. Именем Грегор связан с семьей и обязательствами перед родными: как закливание, его по очереди произносят все члены семьи у закрытой двери, призывая протагониста отправиться на работу. Подобным окриком «Эй, Грегор» (“Du, Gregor!”)

[Кафка 1965: 377]<sup>1</sup> сестра напоминает ему о его месте в семье. С другой стороны, безумный управляющий обращается к нему «Господин Замза» (350) – так же, как позже один из арендаторов обратится к Замзе-отцу (391). Постепенно сестра, говоря о Грегоре, переходит на местоимение «он», а в кульминационной сцене использует местоимение «оно». Сестра противопоставляет это животное (Tier) и чудовище (Untier) людям и Грегору-человеку (393). Употребление слов “Tier” и “Untier” рядом в речи сестры будто подчеркивает всю противоречивость существования Грегора. Только после его смерти сестра снова использует местоимение «он», как если бы Грегор смертью доказал свою человечность.

Отдельно следует отметить то обстоятельство, что служанка – как думается, в шутку – называет насекомое «навозным жуком» (386). Поскольку для нее это существо выключено из любых связей с миром и с его прошлым, она именуется только по биологическому виду. Это единственная реплика в тексте, где Грегора называют в прямой речи насекомым. Хотя новелла начинается с подробного описания внешнего вида Замзы-жука, впечатление точности обманчиво. Интерпретаторы не раз старались определить конкретный вид насекомого, в которое превратился Грегор. Известная статья Набокова

<sup>2</sup> Далее цитаты из новелл Кафки производятся по этому изданию с указанием страницы в круглых скобках.

о «Превращении» затрагивает телесность напрямую [Набоков], однако представленная в статье однозначная трактовка тела Грегора опровергается как самим текстом, так и наблюдениями других исследователей. Некоторые кафковеды связывают насекомое с описанием клопа, представленным А. Бремом, указывая при этом на первоначальное название «Превращения»: «Wanzengeschichte» («История клопа»), – однако в конечной версии эта однозначность, как известно, полностью снята [Heller: 56].

Остальные персонажи реагируют на насекомое как на нечто ужасное, однако их реплики ничего не прибавляют к описанию внешнего вида Грегора. Повествование ведется от 3-го лица, но почти всегда из перспективы Грегора, по крайней мере, до его смерти. В начале эта перспектива подчеркнута непосредственным упоминанием глаз Грегора, однако существу какого рода принадлежат эти глаза, животному или человеку, неясно: Замза закрывает их, хотя у насекомого нет век, на что, в частности, указывает Набоков<sup>1</sup>. В тексте мелькают и другие человеческие жесты Грегора: то он улыбнется, то бросится на диван от отчаяния, то у него от наслаждения заслезятся глаза. Привычные, даже шаблонные выражения эмоций Грегора показывают зазор между телом и переживанием аффекта в теле, которое подменяется при этом под-

ходящим образом-фантомом. В случае с Грегором этот разрыв придает тексту, конечно, и комический эффект.

Изначально Грегор думает о себе как о человеке. В его размышлениях нарочито часто повторяется лексема “Mensch” (‘человек’), например в абсурдном окказионализме “Menschenzimmer” (‘человеческая комната’). При этом протагонист как бы разделяется надвое: его мысли, выделенные как прямая речь или звучащие как несобственно-прямая речь, вертятся поначалу вокруг работы и времени. Параллельно Грегор осваивается со своим новым телом, с которым невозможно обращаться по-старому, однако рефлексии по этому поводу не происходит. Возникает только легкое сожаление об утрате более привычного, удобного человеческого тела, некий фантомный образ, выраженный конъюнктивом. Поначалу тело – это объект, который можно рассматривать и использовать. Тело выступает как инструмент для достижения целей, его состояние важно лишь потому, что недуг может помешать работе. Эту раздвоенность В. Зусман обозначает как «я – он фокусировку», которая передает отчуждение персонажа от самого себя [Зусман: 81]. По ходу повествования, когда Грегор все лучше осваивается со своим телом, оппозиция сглаживается и практически уходит прямая речь Грегора. Со временем он

<sup>1</sup> Замечание не вошло в статью, но во многих изданиях приводят цитату из заметок: «Обычный жук не имеет век и не может закрыть глаза – жук с человеческими глазами» [Ноткин: 207].

вспоминает о своей человеческой стороне только при определенных обстоятельствах, а под конец лексема "Mensch" совершенно исчезает из его мыслей. Но некоторый образ человеческого «тела-канона» сохраняется. Если в начале противопоставляются мельтешащие ножки Грегора и устойчивые, обутое в скрипучие сапоги ноги управляющего, то в третьей части человеческие челюсти кажутся необходимыми для пережевывания пищи. Но Грегор никогда не сможет обладать ни тем, ни другим. Человек впервые конструирует образ своего тела, смотря на другого – для тела Грегора, однако, нет и не может быть подобного прообраза.

С превращением Грегора трансформируется его место в иерархиях: из иерархии работы он полностью выключается, в иерархии семьи меняется его статус. Делёз и Гваттари определяют данный эффект как «ускользание» от работы и семьи, воспроизводящее внешние структуры подчинения, и, в конечном итоге, как «детерриторизацию» [Делёз, Гваттари: 12–20]. Как тело насекомого-Грегора ускользает от фиксации, в отличие от тела Грегора-человека, запечатленного на фотографии в военной форме, так сам Грегор выпадает из навязанного строя, переставая быть коммивояжером и кормильцем семьи. Возможно, поэтому наиболее точно состояние Грегора определяет управляющий, называя голос Грегора «голосом животного». Поскольку управляющий, не получивший даже

имени, воплощает исключительно структуру власти, он чутко реагирует на элемент, который не может в нее вписаться. Грегор тоже фиксирует эту несовместимость, когда пытается, но не может представить управляющего на месте себя самого.

Болезнь также рассматривается как возможность на время выпасть из иерархии работы. Но, видимо, действительно реализовать данное намерение почти невозможно: система власти слишком крепко держит подчиненных в руках. В условиях отчуждения от тела даже сам подчиненный может не понять, когда он болен. Грегор вспоминает, что не болел ни разу за пять лет службы, но нельзя сказать наверняка, что его тело было здорово все это время. Скорее, данный момент свидетельствует о том, что желание Грегора играть роль кормильца семьи было сильнее желания «ускользнуть».

«Детерриторизация» почти буквально отражена в тексте, хотя главный герой практически не покидает комнату, а любая попытка выйти из нее заканчивается катастрофой. Из-за ухудшения зрения для Грегора весь мир за окном превращается в пустыню. Оппозиция верх – низ снимается, когда протагонист открывает способность бегать по стенам и по потолку. Изменение отношений Грегора с телом по сравнению с началом новеллы отражается в том, что теперь он может «безболезненно падать», даже не управляя сознательно телом, тогда как падение с кро-

вати в начале, когда каждое движение было просчитано, вышло не слишком удачным. Исчезает и время, точнее, Грегор совершенно перестает думать о нем: если в первой части он считает минуты до поезда, то во второй он сохраняет только ритуалы, связанные со временем суток, а в третьей время идет за пределами комнаты Грегора: сестра заходит все реже, и, хотя дверь теперь открыта, барьер сохраняется. Из-за нового состояния тела Грегора мир вокруг него редуцируется, практически исчезает.

Исчезновение самого тела представлено в «Превращении» как многослойный процесс. В.А. Подорога обозначает тело кафкианского персонажа как «тело, которое ничем не обладает» [Подорога 1995а: 410]. В «Превращении» данное лишенное каких-либо атрибутов социально и ценностно нейтральное тело явлено, в первую очередь, как тело, которое невозможно скрыть под одеждой. Даже покров одеяла спадает с Грегора при малейшем движении. У него мелькает мысль о том, что стоит «одеться и позавтракать» (346), чтобы прийти в себя, совершить ритуал, чтобы снова стать человеком, но он этого так и не делает. Позже Грегор прячется под простыней, однако эта тончайшая перегородка – «сестра могла бы ведь и убрать ее» (372) – просто барьер, способ скрыться, а не изменить идентичность: белая поверхность простыни – это пустота, отсутствие знака. Мундир Грегора на фотографии, как и форма

рассыльного, которую отказывается снимать отец – это полная противоположность данному семиотически «пустому» телу. Для Грегора-человека, запечатленного, т. е. навсегда зафиксированного на фотографии, как и для отца, мундир становится «второй кожей», означающим, которое должно бы замещать означаемое, формой не только в прямом, но и в переносном смысле.

С сестрой и матерью, которые могут посредничать между Грегором и его отцом, связаны мотивы одевания и раздевания. Грегор ни разу не видит сестру в «домашнем», несобранном состоянии в отличие от матери, которая даже при управляющем стоит с распущенными с ночи волосами. По отношению к сестре не раз повторяется, как нечто удивительное: «совсем одета». Одевание – жест, противоположный «ускользанию», полное подчинение внешним правилам и иерархиям. Одеваться – значит готовиться к выходу за пределы дома, во внешний мир, или, по крайней мере, к взаимодействию с его представителями.

Тело составляет границу с внешним миром, но, поскольку ощущение собственного тела нельзя объяснить только телом биологическим, то и границу с миром нельзя однозначно отождествить с поверхностью кожи. В.А. Подорога разделяет «тело-объект» и «мое тело» и при рассмотрении последнего указывает на связь «моего тела» с ближайшим пространственным окружением:

«Ваша комната – продолжение вашего телесного образа и от него неотделима <...> И даже это различие между я-внутри и предметами-вокруг является хрупким, почти неуловимым...» [Подорога 1995б: 49–50].

Границы комнаты – это территория, отведенная Замзе, и ее обустройство непосредственно влияет на ощущение Грегором своего тела. Подобная тесная связь прослеживается также и в новелле «Нора», где место обитания животного как будто физически воплощает его мысли и полностью «создано» его телом. То же верно и в отношении комнаты Грегора: от меблировки комнаты зависит ощущение связи с прошлым или, наоборот, с «насекомым» телом. Двери, ведущие в комнату Замзы, – это физически воплощенная возможность выйти за пределы изолированного существования или по крайней мере узнать о внешнем мире, в этом плане двери и окна напоминают «органы чувств», глаза и уши. Связь тела и комнаты проявляется в объединении врача и слесаря в сознании Грегора: телесный «недуг» и изолированность комнаты, которую невозможно открыть снаружи, почти отождествляются. Комната связана с Грегором и потому, что он сам выбрал квартиру, а себя в ней «поместил» в самом центре.

В.А. Подорога, излагая размышления Мерло-Понти, указывает на зависимость границы тела, территории от присутствия Другого. При появлении Другого «как ты»

Я расширяет свой образ, становится «суперсубъектом», при появлении Другого-«Чужого» территория Я уменьшается, подчас само тело подвергается угрозе, Я становится «суперобъектом» [Там же: 144–151]. Сестра и становится таким Другим-«Чужим»: каждое ее вторжение оборачивается контролем над телом Грегора, который не может покинуть своего укрытия под диваном и простыней, его территория «сжимается». Хотя первоначально пребывание в укрытии выступает проявлением такта со стороны Грегора, со временем оно диктуется необходимостью прятаться от сестры, которая перестала скрывать свое отвращение. Еще жестче обозначена граница комнаты. Каждая вылазка Грегора за ее пределы приводит к увечью: нарушение изоляции, как нарушение запрета, каждый раз влечет за собой наказание. Структура новеллы соответствует попыткам Грегора выйти: в каждой части – ровно одна попытка покинуть комнату, причем первые две части завершаются в момент возвращения Грегора; снова подтверждается невозможность соединиться с другими людьми, с Другими-«Чужими». Только в третьей части за возвращением непрерывно следует продолжение, приводящее не к выходу, а к смерти.

Голодание, смерть от голода возникают так или иначе во многих новеллах Кафки, но особенно ярко и сфокусированно они изображены в новелле «Голодарь» (“Der

Hungerkünstler”, 1922). В отличие от «Превращения», в этой новелле указана причина голодания, которую проговаривает сам голодарь перед смертью:

«Потому что я никогда не найду пищи, которая пришлась бы мне по вкусу. Если бы я нашел такую пищу, поверь, я бы не стал чиниться и наелся бы до отвала...» (508).

Грегор Замза находит для себя такой источник пищи в музыке сестры, но доступ к нему закрыт. «Человеческая» пища, еда коммивояжеров и отца Грегора больше не подходит для организма насекомого. Если поначалу Грегор отмечает изменение своих вкусов, то со временем полностью теряет аппетит, как будто предлагаемая ему пища может питать только тех, кто остается в рамках того мира, из которого Грегор «ускользнул», в пределах иерархий. Тело Грегора усыхает. Смерть от голода – это окончание превращения, которое длится на протяжении всей новеллы: тело персонажа исчезает, как и его имя.

#### **«В исправительной колонии»**

Многие исследователи Кафки склонны, апеллируя к расхожему представлению о его «профетической» способности, проецировать образ машины, описанной в новелле, на различные тоталитарные системы прошлого века. Связь с долгой предшествующей

традицией применения телесных наказаний и ее эволюцией рассматривается редко. Историческим источником как для новеллы Кафки, так и для ее претекста, «Сада пыток» (“Le Jardin des supplices”, 1899) Октава Мирбо (Octave Mirbeau, 1848–1917), прежде всего называют дело Дрейфуса [Auerochs: 209], привлечение внимание общественности к пыткам во французских исправительных колониях. Для интерпретации новеллы в выбранном ракурсе представляется логичным поставить ее в контекст истории взаимоотношений тела и власти, подробно описанной в книге М. Фуко «Надзирать и наказывать» [Фуко].

Фуко рассматривает тело, погруженное не только в биологические, но и в историко-политические процессы. Он обращает внимание на постепенное исчезновение публичных пыток и казней с конца XVIII в. Уходит зрелищная, театральная составляющая наказания. Раньше театрализованное воспроизведение преступления, завершающееся при всенародном сборе полной победой закона, показывало полноту власти монарха и суда. Ближе к концу XVIII в. судебная система начинает постепенно скрывать от глаз исполнение приговора, будто признает насилие необходимой, но постыдной частью своей практики. Контроль над телом, причинение телесных страданий как самоцель заменяется контролем через тело над мыслями, волей и наклонностями, над тем, что в XVIII в. называли душой [Там же: 12–30].

Кафка в новелле фиксирует подобный перелом, пусть его конкретное воплощение – угасание традиции Старого коменданта и усиление влияния Нового – лишает повествование отчетливых исторических и географических привязок, придавая ему притчевый характер. Машина Старого коменданта причиняет невыносимые телесные страдания, через боль воздействуя на мысли и чувства человека: в ее фокусе находится тело, но полное внутреннее изменение – неизбежное следствие длительной пытки. При этом театрализация, которая в целом присуща текстам Кафки, жестам его персонажей, выходит на первый план и захватывает текст с самого начала. Путешественник приглашен в колонию как наблюдатель, зритель, поэтому используется внутренняя фокализация. Во время экскурсии офицер управляет взглядом путешественника посредством жестов, особенно с помощью указательного пальца. Часть времени путешественник проводит, сидя на плетеном стуле, – это последнее, что осталось от прежних действий, по сути, зрительское место.

Зрелищность, театрализация как таковая присуща машине и связанному с ней ритуалу. Пологая долина, в которой та расположена, напоминает сцену: ее заливают солнце, как софиты освещают подмости. Нацеленность на зрителя повлияла на конструкцию машины: борона сделана из стекла, чтобы каждый мог проверить исполнение приговора. Рассказ ко-

менданта о казнях прошлого напоминает ритуал казней, описываемых Фуко: всенародное собрание, перед которым во всем блеске проявляется торжество правосудия [Там же: 45].

Казнь или другое публичное наказание – не просто компенсация, равная по силе совершенному преступлению, а демонстрация власти, которая с избытком платит за нарушение закона. Поэтому у подсудимого отнимается контроль над телом, его могут увечить, клеймить, истязать: Фуко вслед за Канторовичем называет это «наименьшим телом осужденного» [Там же: 38]. В новелле Кафки положение наказуемого полностью фиксируют, лишая его свободы движения и даже возможности крика, а затем полностью «отнимают» у него пространство кожи, перечерчивая границу тела с миром. В. Подорога, говоря о значении кожи как фильтра потока ощущений и протектора, приводит цитату Поля Валери: «Самое глубокое в человеке – это кожа» [Подорога 1995б: 44]. Развивая концепцию Фрейда, Д. Анзье пишет книгу «Я-кожа», где выделяет ее как фундаментальный орган, глубоко связанный с мозгом и формированием самости [Анзье]. Чудовищная машина в новелле покрывает кожу целиком узорами, тем самым захватывая ее, проникая в самую глубину человека с помощью боли и меняя его личность, замещая ее короткой формулировкой приговора. Закон не только занимает поверхность тела, но захватывает его полностью и при этом уничтожает.

Существенное отличие заключается, однако, в соотношении преступления и наказания. По Фуко, многие казни прошлой традиции представляли собой повторное, символическое разыгрывание преступления, возможно, со сменой ролей: убийца занимал место убитого, а палач – место убийцы. Слово было только частью ритуала [Фуко: 58–59]. В мире Кафки вся система наказания фокусируется вокруг «буквы закона».

В то время как правосудие старой формации, согласно Фуко, проявляло себя как вооруженное и демонстрировало сложный военный механизм [Там же: 64], у Кафки военнизированность существенно редуцирована. Ключевой элемент отмирающего института власти у Кафки – это текст, короткие императивные фразы на карточках для чертежника. Многие интерпретаторы Кафки обращают внимание на подобие тела в его прозе производству искусства. Один из исследователей видит в новелле развернутое описание того, как создавался «Приговор» [Auerchs: 215]. Связь непосредственно с писательством поддерживается многочисленными дневниковыми цитатами, где Кафка связывает свое творчество с телом<sup>1</sup>. Другие исследователи подчеркивают религиозное значение текста: «заповедь» на карточке сравнивается со священным писанием, окруженным узора-

ми комментариев [Ibid.: 212]. В таком свете стремление офицера к чистоте и то, что он несколько раз моет руки, можно соотнести с щепетильностью переписчиков Библии, которые могли приступать к работе только после ритуального очищения тела. Религиозные коннотации активно поддержаны в тексте: надпись на могиле старого коменданта напоминает о «втором пришествии» мессии, старого коменданта сравнивают то с Моисеем, то с богом. Закон, написанный им, также обретает статус божественного, буквально неприкосновенного.

Своеобразная театральная метафора появляется в трактате Фуко:

«Старые соучастники зрелищного наказания, тело и кровь, сходят со сцены. Новый персонаж появляется здесь в маске. Заканчивается своеобразная трагедия; начинается комедия с игрой теней, безликими голосами, неосязаемыми сущностями. Аппарат уголовного правосудия должен “вгрызаться” теперь в эту бестелесную реальность» [Фуко: 23].

Чтобы понять, каково соотношение трагедийного и комедийного в новелле, стоит внимательнее рассмотреть роли, которые «играют» персонажи.

Казалось бы, роли изначально определены: их заданность подчеркивается от-

<sup>1</sup> См., например, дневниковую запись, посвященную созданию новеллы «Приговор», которое описано как преимущественно телесное переживание (Das Urteil, 1912) [Кафка 1998: 166–167].

сутствием имен. Но по ходу действия роли изменяются, и это проявляется в том числе в жестах и взгляде. Прежде всего, роль «зрителя» не закреплена. Под чужим взглядом персонажи изменяют положение и жестикуляцию, в том числе и путешественник, «изначальный зритель»: он «до этого удобно откинулся в кресле», но, когда на него посмотрел осужденный, «снова нагнулся вперед» (107).

Нарочито комично смена ролей отражается в поведении приговоренного и солдата. Они связаны цепью, поэтому их тела неизбежно зависят друг от друга. Солдат даже повторяет провинность осужденного: засыпает на посту; именно за это заключенный приговорен к смерти. Наконец, заключенный и солдат едят из одной миски – очень сближающий жест: противоположный ему использовался в «Превращении», когда Грета не стала даже трогать миску Грегора после того, как он из нее ел. Эта пара напоминает о паре комических персонажей, типичной для еврейского театра.

Но не только эти персонажи «меняются ролями». Все они вписаны в схему ритуала, в которой функции персонально не закреплены. Офицер, назначенный судьей, сам попадает «под суд»: путешественник должен вынести ему приговор. Сходство их ролей проявляется как на лексическом уровне через повторение ключевых слов “Urteil” (‘приговор’) и “zweifellos” (‘несомненный’), так и на уровне жестов: например, путешественник

кусает губы при виде обнаженного офицера так же, как тот кусал их в самом начале, объясняя устройство машины.

Наконец, офицер выступает в роли осужденного и ложится в машину вместо него. Правда, поведение и движения офицера и приговоренного максимально далеки друг от друга прежде всего из-за того, что офицер полностью осознает происходящее и сам им управляет. Здесь можно увидеть ту черту характера, которая в античной трагедии называлось «хюбрис» (hybris) – упрямство, гордость героя, неизбежно приводящие его к гибели. Как и в тексте Фуко, трагедия заканчивается, на сцене остаются только нетрагедийные персонажи.

Кафка изображает (буквально) логоцентричную культуру, которая через контроль тела захватывает человека целиком. Главная ее составная часть – это императивные предложения, сковывающий, направляющий, традиционный закон. Но культура прошлого погибает. Она выносит приговор сама себе: помимо того, что офицер осознанно идет на самоубийство, хотя оно протекает не так, как он задумывал, он находит свой приговор среди карточек, оставленных комендантом.

### «Нора»

В новелле «Нора» наблюдается сложная связь мыслей животного, его тела, структуры его жилища и текста новеллы. Лабирин-

тообразные предложения-периоды, передающие непрерывный внутренний монолог животного, замыкаются на мыслях о перестройке норы и отражают ее запутанную структуру. Нора являет собой ход размышлений животного, претворенный в жизнь с помощью тела: животное процарапывает ходы когтями, протискивается в узкие ходы, бьется о твердую землю лбом до крови. Поскольку существо уже старо, то нора воплощает не просто мимолетные мысли, а всю его жизнь и является ее итогом, единственным творением «архитектора». Единство тела и норы эксплицитно выражается в тексте: «...Его повреждения причиняют мне боль, словно это повреждения моего собственного тела» (607); «ведь вы [ходы и площадки норы] – часть меня, а я – часть вас, мы связаны друг с другом» (593). Даже выход из норы не становится освобождением от единения: крепкая связь между существом и его жилищем сохраняется, его мысли по-прежнему обращены к норе и ее безопасности; оно как бы наблюдает за собой извне. Чем сильнее эта зависимость, тем невозможнее и опаснее кажется любой контакт с кем-то извне, с Другим. В незаконченном тексте встреча с Другим, со вторым землекопом, то ли с другом, то ли с врагом, так и не происходит. Животное то желает случайного столкновения, то боится его, но слишком сильное единство с норой – завязанное на обладании и, соответственно, невозможности открыться

и довериться, так как это привело бы к потере статуса «мое», – навсегда отделяет его от остального мира, закупоривает в жилище и в собственном теле.

Тело, описанное в новеллах Кафки, находится в более сложных взаимоотношениях с субъектом, чем оппозиция тела и души. Поскольку, начиная с рубежа XIX–XX вв., происходит пересмотр взглядов на тело, который продолжается на протяжении всего XX в. [Мулен], оказывается возможным найти точки соприкосновения новелл Кафки и теорий более поздних философов, таких, например, как Ж. Делёз, М. Фуко и В.А. Подорога. Тело теряет устойчивые, однозначно определяемые очертания: границы тела изменчивы, облик ускользает. Оно не только неуловимо само по себе, но непрерывно трансформируется, что проявляется в том числе в повторяющемся мотиве голодания и смерти от голода. Поверхность кожи служит медиумом между внешним и внутренним миром, обозначая призрачное, зачастую нарушаемое единство субъекта. Таким образом становится возможным вторжение через тело в глубины Я, абсолютный контроль над сознанием. Тело становится объектом власти. Наконец, телесность проявляется через нарочито выделенные жесты персонажей, которые особенно бросаются в глаза в новелле «В исправительной колонии», поскольку поддерживаны общей театральностью происходящего.

### Литература

Адорно, Т. Заметки о Кафке / Пер. с нем. Г. Ноткина // Звезда. 1996. № 12. С. 120–140.

Анзье, Д. Я–кожа / Пер. с фр. М.С. Соловьевой, Р.Ф. Фаткулиной. Ижевск: ERGO, 2011.

Беньямин, В. Франц Кафка / Пер. с нем. М. Рудницкого. М: Издательство Ad Marginem, 2000.

Делёз, Ж., Гваттари, Ф. Кафка: за малую литературу / Пер. с фр. Я.И. Свирского. М.: Институт общегуманитарных исследований, 2015.

Зусман, В.Г. Художественный мир Франца Кафки: малая проза. Н. Новгород, 1996.

Кафка, Ф. Дневники / Пер. с нем. Е.И. Кацевой. М.: Издательство «Аграф», 1998.

Кафка, Ф. Роман, новеллы, притчи / Пер. с нем. М.: Издательство «Прогресс», 1965.

Лотман, Ю.М. Культура и взрыв. М.: Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 1992.

Мулен, А.М. Тело с точки зрения медицины //История тела. В 3 тт. Под ред. А. Корбена, Ж.-Ж. Куртина, Ж. Вигарелло / Пер. с фр. Ю. Романовой. М.: Новое литературное обозрение, 2016. Т. 3: Перемена взгляда: XX век. С. 11–63.

Набоков, В.В. Франц Кафка. «Превращение» // Лекции по зарубежной литературе / Пер. с англ. В. Гольшева. М: Издательство «Независимая Газета», 1998. С. 325–367.

Ноткин, Г. В контакте с Набоковым: «Превращение» Франца Кафки // Звезда. 2011, № 5. С. 206–219.

Подорога, В.А. Выражение и смысл. М.: Ad Marginem, 1995а.

Подорога, В.А. Феноменология тела. М.: Ad Marginem, 1995б.

Фуко, М. Надзирать и наказывать: Рождение тюрьмы. / Пер. с фр. В. Наумова. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016.

Auerochs, B. (2010). In der Strafkolonie. In M. Engel, & B. Auerochs (Eds.), *Kafka Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 207–218.

Heller, P. (1988). Kafka. Die Verwandlung. In Radler R. (Red.), *Kindlers Neues Literatur Lexikon*. München: Kindler Verlag.

Stewart, N. (2013). Komparatistik der Metamorphose: Ovid, Kafka, Cronenberg. *Zeitschrift für deutschsprachige Literatur und Kultur*, 22, 350–358.

### References

Adorno, T. (1992). *Aufzeichnungen zu Kafka* (G. Notkin, Trans.). *Zvezda*, 12, 120–140.

Anzieu, D. (2011). *Le moi-peau* (M.S. Solovyova, & R.F. Fatkuline, Trans.). Izhevsk: Ergo.

Auerochs, B. (2010). In der Strafkolonie. In M. Engel, & B. Auerochs (Eds.), *Kafka Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 207–218.

Benjamin, W. (2000). *Franz Kafka* (M. Rudnitskiy, Trans.). Moscow: Ad Marginem Publ.

Deleuze, J., & Guattari, F. (2015). *Kafka. Pour une litterature mineure* (Ya.I. Svirskiy,

Trans.). Moscow: Institut obshchegumanitarnih issledovaniy [Institute of Humanities].

Foucault, M. (2016). *Surveiller et punir* (V. Naumov, Trans.). Moscow: Ad Marginem Press.

Heller, P. (1988). Kafka. Die Verwandlung. In Radler R. (Red.), *Kindlers Neues Literatur Lexikon*. München: Kindler Verlag.

Kafka, F. (1998). *Tagebücher* ( E. I. Katseva, Trans.). Moscow: Agraf Publ.

Kafka, F. (1965). *Gesammelte Werke* (B. Souchkov, Ed.). Moscow: Progress Publ. (in Russian).

Lotman, M.U. (1992). *Kultura i vzriv* [Culture and explosion]. Moscow: Gnozis, Progress publ. group.

Moulin, A.-M. (2016). Le corps face à la médecine. In A. Corbin, J.J. Courtine, & G. Vigarello (Eds.), *Histoire du corps. Les mutations du regard. Le XXe (3)* (U. Romanova, Trans.). *Novoe literaturnoye obozrenie* [New Literary Observer], 11 – 63.

Nabokov, V. (1998). Frants Kafka. Prevrascchenie [Franz Kafka. The metamorphosis]. In *Lekzii po zarubezhnoi literature* [Lectures on foreign literature] (V. Golishev, Trans.). Moscow: Nezavisimaya Gazeta Publ., 325–367.

Notkin, G. (2011). V kontakte s Nabokovim: Prevrascchenie Franza Kafki [In contact with Nabokov: the metamorphosis of Franz Kafka]. *Zvezda*, 5, 206 – 219.

Podoroga, V. (1995a). *Virazhenie i smisl* [Expression and sense]. Moscow: Ad Marginem.

Podoroga, V. (1995b). *Fenomenologiya tela* [Phenomenology of the body]. Moscow: Ad Marginem.

Stewart, N. (2013). Komparatistik der Metamorphose: Ovid, Kafka, Cronenberg. *Zeitschrift für deutschsprachige Literatur und Kultur*, 22, 350–358.

Zusman, V. G. (1996). *Khudozhestvenniy mir Franza Kafki: malaya proza* [The world of Franz Kafka: small prose]. Nizhny Novgorod: Nizhniy Novgorod University Publ.

**THE BODY REPRESENTATION IN THE SHORT STORIES BY FRANZ KAFKA**

Larisa N. Poluboyarinova, PhD, Professor, Saint Petersburg University, Saint Petersburg, Russia; e-mail: larpolub@hotmail.ru.

Anastasia K. Golovanova, Student, Faculty of Philology, Saint Petersburg University; e-mail: kvega12@mail.ru.

**A**bstract. The paper deals with the body representation in short stories by Franz Kafka (“The Metamorphosis”, “In the Penal Colony”, “The Barrow”). The search for a new understanding of the body is widely reflected at the turn of the 20th century both in research and in art, including Kafka’s prose. The Christian model contrasting body and soul fails to describe the connection of the subject and their body at this point. A sick monstrous body depicted in the short stories loses its confines while transforming, it is impossible to catch its appearance. The study focuses on the problems of the contact with the Other, power, theater elements, and writing from the point of body representation. The analysis is based on some philosophical concepts of the 20th century, including those of J. Deleuze, F. Guattari, M. Foucault and V. Podoroga.

**K**ey words: Franz Kafka, body representation, “Die Verwandlung”, “In der Strafkolonie”, “Der Bau”.

