

DOI 10.18522/2415-8852-2024-4-194-206

УДК 821.112.2(436) +
821.111(73)

УВИДЕТЬ ВЗГЛЯД МЕДУЗЫ: ФРАНЦ КАФКА И ТОМАС ЛИГОТТИ В ПОИСКАХ ОТЧУЖДЕННОГО ВРЕМЕНИ

Сергей Владимирович Фоменко

научный сотрудник Музея Эльдара Рязанова (Самара, Россия)

e-mail: fomenko.f2017@gmail.com

ORCID: 0000-0003-2723-9663

Аннотация. Рассматривается рецепция наследия Франца Кафки в жанре weird fiction («странная фантастика») на примере творчества Томаса Лиготти. Общественным идеалом Кафки являлась коммунистическая утопия, где объективное находило бы выражение через субъективное. Его творчество иллюстрирует это в модусе взаимного скольжения объективного и субъективного опытов времени, которое проявляется в качестве отношений беспокойства и реминисценции. Вместе с тем, в беседах с Густавом Яноухом Кафка говорит об отчуждении времени в технико-бюрократических моделях управления (тейлоризме), создающих невосполнимый убыток, преодоление которого возможно лишь путем революции. Роман «Процесс» показывает прерывание репрезентации поэтическими наитиями, в которых открывается «непросчитываемость жизни» – утраченное время. В свою очередь, фабула рассказов Томаса Лиготти фокусируется на метаморфозах репрезентации, которая сталкивается с безумием восприятия. Из кафкианской «способности видеть» на фоне невротического беспокойства Лиготти извлекает политические коннотации, следуя по пути персонификации акторов отчуждения времени. Художественный образ взгляда Медузы является здесь началом прозрения перед лицом сил, препятствующих разрешению беспокойства в озарении, т. е. встрече субъективного и объективного времени. Агенты такого отчуждения проступают из сюжетного фона в рассказе Лиготти «Эта тень, эта тьма» и эпизоде сериала «Секретные материалы» («Крэмpton»). Наконец, в рассказе «Мои доводы в пользу возмездия» встреча со временем в стиле кафкианской поэтики разворачивается усилением интенсивности и смещением фокуса восприятия в сторону экстернальности мысли, что приводит к критике эксплуатации.

Ключевые слова: Франц Кафка, Томас Лиготти, акторы отчуждения, опыт времени, реминисценция, субъективное и объективное художественное время

В рассказе Томаса Лиготти «Медуза» (“The Medusa”, 1991) философ Люциан Дреглер – литературный двойник Эмиля Чорана – отправляется в долгое путешествие на поиски Медузы Горгоны. Хотя в визионерских поисках Дреглера Медуза принадлежит миру контингентного, его уверенность питают собственные сверхценные идеи и беспокойство, которое – по логике Чорана – является психологической манифестацией субъективного опыта времени. Чтобы услышать биение времени, по мнению философа, необходимо состояние беспокойства [Чоран: 112], которое нарастает по мере приближении к финалу рассказа.

Финал оказывается неожиданным: в заброшенной комнате Дреглеру удастся увидеть взгляд чудовища, но он не превращает философа в каменную статую. Напротив, Дреглеру открывается страшная истина: он сам являлся «статуей» – манекеном, чья существование являлось иллюзией, порожденной субъективным восприятием времени [Лиготти 2019а: 45–46].

Эта история отражает излюбленные темы weird-реализма Лиготти. Присутствие Эмиля Чорана, на которое автор указывает напрямую в комментариях, проявилось не только в общем пессимизме мышления протагониста, но и в восприятии времени в качестве галлюцинации, развеиваемой вторжением трансцендентальной идеи [Вудард: 217]. Однако финальный момент встречи субъективного

и объективного времени, возможно, подводит читателя к встрече с другой литературной фигурой, в этом рассказе еще незримой, но не менее важной для творчества Лиготти. В тени Медузы вполне мог таиться и Франц Кафка.

Близость Кафки и Лиготти не трудно артикулировать на уровне эволюции их политических взглядов, но ее истоки кроются в уже менее очевидных связях их художественных интенций.

С. Жижек называет политическим идеалом Кафки эгалитаристскую коммунистическую утопию, где объективное находит свое выражение через субъективное [Жижек: 409]. Кафка не верил в ее воплощение в человеческом обществе, зараженном «проклятием супер-эго» и поэтому использовал фоном своего последнего социального этюда мир животных (мышей), сделав политическим завещанием рассказ «Певица Жозефина, или Мышиный народ» (“Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse”, 1923).

Однако и в более ранних произведениях имеют место важные для писателя отношения объективного и субъективного в модусе отношения опытов времени, их взаимного скольжения, которое в мире персонажей проявляется в качестве отношения беспокойства и реминисценции, характерные для мировосприятия Кафки. К дихотомии данных опытов писателя могли подвести его психофизиологические состояния, начиная с вынужденного пребывания в санатории Юнгборг в Гар-

це. Тогда Кафка жил в лихтлюфтхаузе – особом доме, где через открытые люки и окна проникал свежий воздух и солнечный свет [Ziitlau: 140]. С этого момента тема видения становится важной для его рассуждений. Так в разговоре со своим другом – музыкантом и литератором Густавом Яноухом – Кафка говорит: «Молодость счастлива, потому что она обладает *способностью видеть* прекрасное. Кто сохраняет способность видеть... тот не стареет» [Яноух: 547].

М. Кундера обнаружит развитие способности видеть в «Процессе» (“Der Process”, 1925) Кафки, определяя важнейшую особенность романа в наличии визуальных реминисценций, которые он называет «окна». Это выражение опыта времени героя в метафорической форме, где застывший по ходу беспокойного судебного процесса господин К. «может увидеть поэзию внешнего мира, поэзию, которая вопреки всему существует подобно никогда не исчезающей возможности, освещающая его жизнь... легким серебристым отблеском» [Кундера: 226].

В одном из интервью Лиготти определяет свою близость и различие с Кафкой через состояние эмоционального беспокойства [Ligotti 2005]. Лиготти преодолевает личное беспокойство не только посредством творческой сублимации, но и через связанные с ней моменты реминисценций, которые связывает с объективным опытом времени. Классический психоанализ рассматривал невроз как

реминисценцию, но в реминисценции содержится и преодоление невроза – в параэпилептоидных сверхпозитивных наитиях. Истина, открывшаяся во взгляде Медузы, служит хоть и страшному, но освобождению Дреглера. Тем самым невротическое беспокойство и реминисценция являются двумя вариантами опыта времени, субъективного и объективного, которые в творчестве Кафки и Лиготти существуют в рифмующейся плоскости.

Туберкулезным больным, особенно «соединившим болезнь и страсть» [Ziitlau: 139], присущ субъективный опыт времени, определяемый индивидуальными особенностями течения болезни, но при этом лихорадочные состояния нередко разрешаются специфическими наитиями. Кафка в письме к Макс Броду в октябре 1917 г. приходит к мысли о том, что туберкулез не какая-то конкретная болезнь и не болезнь, заслуживающая особого названия, но зародыш самой смерти [Сонтаг: 21], влекущей приостановку течения (субъективного) времени. Хорошо известный пример из советской литературы – стихотворение Э.Г. Багрицкого «ТВС», где невроз разрешается в реминисценции мученической встречи умирающего от туберкулеза героя с напутствующим видением Феликса Дзержинского. В случае Кафки, порой формализовавшего свои болезненные переживания и способы лечения, хронотоп мира представлен скольжением между объективным и субъективным временем, беспокойством и наитием.

Субъективное романное время подчиняется только внутренним ощущениям героя и движется в соответствии с ними. В отличие от него объективное романное время показывают «романные» часы, но при этом оно может отличаться от реального времени читателя.

З.А. Король приводит характерный пример взаимодействия субъективного, объективного и читательского времени в третьей главе романа «Америка» (“Amerika”, 1927), где Кафка достаточно подробно описывает один час пребывания главного героя Карла Росмана в доме Полландера [Король: 48–49].

Читатель следует за героем с 11 часов вечера, когда последний выходит из своей комнаты, до 12 часов, когда он получает письмо от дяди с сообщением о разрыве всяческих отношений между ними. В этом небольшом промежутке время неоднократно меняет свой ход. Блуждая по бесконечным коридорам, Карл приходит уже к такому состоянию, когда он готов кричать, только бы увидеть хоть какого-нибудь человека.

Затем Карл Росман встречается со слугой, провожающим его до гостиной. Далее довольно долго и подробно слуга объясняет Полландеру, почему ему необходимо немедленно уехать, а потом Росман беседует с гостем Полландера – мистером Грином. На все это, если верить авторским замечаниям, уходит всего 15 минут. Получается, что субъективное и объективное время скользит: с субъективной точки зрения оно тянет-

ся, а с объективной (в плане соотношения реального и романного времени) – сжимается.

Любопытно, что далее в романе происходит прямо противоположный процесс. Обратный путь до комнаты дочки Полландера Клары от зала занимает у Росмана те же 15 минут, и это при том, что он, нигде не задерживаясь, в сопровождении слуги перемещался каким-то особенно коротким коридором [Там же: 49].

З.А. Король делает вывод, что имеет место субъективное сжатие (для Росмана время проходит очень быстро, по прибытии он даже удивляется, что уже половина двенадцатого) и объективное расширение времени.

«Надо заметить, что сжатие объективного романного времени по отношению к субъективному имеет место чаще всего тогда, когда в описании на первый план выдвигаются пространственные характеристики. Так, подробное описание коридоров, по которым плутает Карл, связано с интенсификацией времени. За 15 минут происходит столько событий, сколько в такой короткий временной промежуток просто не влезает. Объективное романное время в этот момент как будто останавливается» [Там же: 49–50].

Подобное скольжение принимает форму непросчитываемости времени (и самой жизни), которое обнаруживает в реминисценциях Кафки Кундера:

«Из окон, приоткрываемых в романе Кафки, виден пейзаж Толстого; мир, где герои даже в самые жестокие минуты сохраняют свободу принятия решения, придающую жизни счастливую непротыкаемость, которая является источником поэзии. Предельно поэтический мир Толстого противостоит миру Кафки. Но, тем не менее, благодаря приоткрытому окну... он входит в историю К. и остается там» [Кундера: 229–230].

Заметим, что для Лиготти характерна осторожная позиция по отношению к мысли Л.Н. Толстого. Обнаруживая параллели избавления от невротического состояния в «четырех выходах» из «Исповеди» Толстого с философскими идеями важного для Лиготти П. Цапффе [Тимохин: 234], американский писатель не может принять толстовскую рационализацию этического опыта, находя ее обманчивой (“*trompe l’œil*”), скрывающей ситуацию человеческого отчуждения. Вслед за Кафкой он подходит к понятию отчуждения, которое в их художественных мирах принимает форму углубляющегося разрыва субъективного и объективного опыта времени.

Это гегелевское понятие, присущее раннему К. Марксу, исчезает из работ последнего после «Экономическо-философских рукописей 1844 года» и возвращается в посмертном переиздании «Наемного труда и капитала», исправленного в 1891 г. Ф. Энгельсом. Причиной тому является определенное логическое затруднение, вставшее перед создателя-

ми марксистской мысли. «Отчуждение» не является производным эксплуатации и результатом поглощения объективного времени рабочим процессом, которое может быть компенсировано заработной платой и улучшением условий труда. Напротив, оправдание революции должно основываться на отчуждении как некоем невосполнимом убытке, который невозможно компенсировать. В одной из бесед с Г. Яноухом Кафка, осуждая повсеместное внедрение технико-бюрократической организации промышленного труда Ф. Тейлора (и неосознанно следуя ленинским выводам) замечает:

«Результатом такого чудовищного преступления может стать только господство зла. Это естественно. Самая возвышенная и наименее осязаемая часть творения – *время* – втиснута в сеть нечистых деловых интересов. Тем самым пачкается все творение, и прежде всего – человек, составная часть его» [Яноух: 561].

Кафка очерчивает разрыв между субъективным и объективным ходом времени: именно он является невосполнимым убытком, который настаивает на необходимости социальной революции и который возвращает Энгельс в стремлении закрепить эмансипаторный потенциал ранней марксистской мысли. С другой стороны, постепенная формализация акторов, углубляющих этот разрыв, делающих реализацию революционной

утопии (выражающей объективное через субъективное) невозможной, и станет одним из направлений творчества Томаса Лиготти.

В его художественном мире, по собственному выражению писателя, царит атмосфера опоздания, «как будто время вышло, и важная встреча уже упущена. Жизненно важное событие уже миновало, и ничто не может восполнить эту потерю» [Лиготти, 2019в: 26]. Сторонники объектно-ориентированной онтологии могут усматривать в этом вариацию феноменологического разрыва между объектами и его качествами, который шествует перед читателями временным разрывом [Харман: 34–38]. Лиготти, действительно, использует модальность свершившегося события, вводя читателя в атмосферу неизвестности, однако за онтологией ужаса у него высвечиваются вполне определенные историко-политические координаты.

Становление писателя приходится на период, пришедший после эмансипаторной романтики 1960-х гг., о чем он рассказывает в первом интервью, данном в России изданию “Darker”.

«В конце 1960-х я следил за драматическими изменениями в культуре, которые протекали в то время и большинство из которых теперь забыты или отвергнуты. Хотя молодому поколению того периода было чего стыдиться, я весьма восхищен либеральными идеями, переживавшими тогда расцвет, особенно в отношении неприятия какой бы то ни было власти» [Лиготти, 2018].

Опоздание к моменту притягательной, хотя и не свершившейся революции приводит Лиготти к онтологии хоррора и философии пессимизма, где для него проводником станет Цапффе [Тимохин: 229–236], но вместе с тем не превращает его в полностью аполитичного автора.

Уже в конце прошлого столетия Лиготти артикулирует социалистические взгляды, которые на уровне политического действия примут форму борьбы за легализацию эвтаназии, которая, по мнению Лиготти, является воплощением юридические закреплённого разрыва субъективного и объективного времени и, соответственно, очевидной формой отчуждения. Однако гораздо раньше непосредственно политической демонстрации, в своем творчестве писатель движется по пути, заданном Кафкой, – в сторону исследования акторов этого отчуждения, которые в его рассказах обретают все более отчетливые черты. Именно из кафкианской «способности видеть» на фоне невротического беспокойства и ожидания реминисценции актуального настоящего Лиготти извлекает политические коннотации, которые в художественной плоскости проявляются мотивом репрезентации акторов отчуждения.

Это можно проследить по художественной эволюции, последовавших за «Медузой» рассказов, написанных на рубеже XX–XXI вв., в которых столкновение с аналогами сверхъестественного взгляда Медузы ведет не к

разрушению, а к прозрению, и в дальнейшем становится отправной точкой борьбы.

Рассказ «Эта тень, эта тьма» (“The Shadow, The Darkness”, 1999) является первым опубликованным в России произведением Лиготти, ставшим здесь его визитной карточкой [Лиготти 2019г: 626–627]. В этом рассказе путешествие группы героев в провинциальный городок Крэмптон в американском штате Огайо оборачивается выходом к потоку а-субъективного, дорефлексивного и безличного сознания, близкому его описанию в философской системе Жюльена Делёза. У философа оно предстает как качественная длительность без «я», где субъективное восприятие, в том числе опыт времени, растворяется в экстернальном [Deleuze: 25]. В своем рассказе Лиготти показывает такой «выход», делая ироничный реверанс в сторону реминисценций Кафки и утраченного времени, где возможность «видеть», обычно открывающаяся в окнах реминисценций, для героев закрепляется благодаря уникальному пищевому отравлению.

Главный герой рассказа художник Райнер Гроссфогель делает то, что, по мнению Лиготти, не удалось склонному к рационализации Толстому. Пережив пищевое отравление, он избавляется от индивидуального сознания и, одновременно, обретает способность видеть поток а-субъективного, представленный бесконечной «тенью и тьмой» (“shadow and dark”), из которой выступают интенсивно-

сти субъективных иллюзий. А в дальнейшем вполне успешно воплощает его в ряде художественных работ.

Намеки автора в данном случае еще более прозрачны, чем в рассказе «Медуза». Немецко-голландская фамилия «Гроссфогель» (“Gross-fogel”) буквально означает «большая птица»; фамилия «Кафка» (“Kafka”) с польского переводится как «галка». Но внезапно среди собеседников литературного двойника Кафки появляется пессимистичный персонаж, очевидный голос самого Лиготти, который указывает на одно несоответствие в рассказе Гроссфогеля о его иррациональном опыте. Это умолчание о столкновении с акторами отчуждения, навешанное важной (и травматичной) для Кафки мизансценой больничного пространства. Уточним, что и часть названия города (“cramp”) можно перевести как «спазм», «прерывание», а название полностью – как «Спазмоград».

«Он сказал не всей правды о больнице, в которой лечился... Больница, где лечился Гроссфогель – крайне скверное учреждение, насквозь гнилое. Все в нем – обман и прикрытие для самых ужасных деяний, истинную сущность которых, возможно, не понимает даже работающий в подобных учреждениях персонал. И дело ведь не только в обмане и недобрых намерениях. Дело в том, что там возникает своего рода... стовор, подлый союз, в котором участвуют определенные люди и места... Лишь в таком месте соприкасаешься с теми ужасными сущ-

ностями, о которых он утверждает в своих бесчисленных брошюрах» [Лиготти, 2019г: 626–627].

В дальнейшем эстетическое противостояние условиям действительности через принятие кафкианской поэтики обретает у Лиготти политические контуры. Такой мотив обнаружит себя в более конкретной форме при разработке сценария для эпизода «Крэмптон» (“Crampton”, 2000–2002) сериала «Секретные материалы» (“X-Files”) Криса Картера, которым в конце 1990-х гг. Лиготти занимался вместе со своим соавтором Бренденом Тренцем для телесети “Fox”. Название города Крэмптон, вынесенное в заглавие эпизода сериала, становится местом отчуждения времени.

Сценарий так никогда не был экранизирован – во многом из-за отказа соавторов от важного, с концептуальной точки зрения, линейного хода времени в структуре и мифологии сериала. Взаимодополняемость информационного посыла каждой серии закреплялась последовательным ходом действия, что было вынесено в девиз «Секретных материалов» из вступительных титров: «Истина где-то рядом» (“The truth is out there”). Определенной автономией обладали только серии побочной мифологии (так называемые “Monster of the week”). Лиготти и Тренц попытались использовать право этой автономии, чтобы показать, как агенты ФБР Фокс Малдер и Дэйна Скалли, расследуя убийство другого федерального агента и серию загадочных смертей людей, позвонивших на тайную телефонную линию

уже известного Крэмптона, оказываются во временной петле.

«Что-то страшное играет, организует шоу – нарочито бессмысленное и фальшивое представление. Я осознал, что единственное, что поддерживает театр – неистовое и неосознаваемое желание играть дальше.

Вот что убило этих людей. Они позвонили в «Тайную линию», чтобы узнать правду. И они ее получили. Правда в том, что нет никакой правды. Все изменчиво. Непостоянно. Они могут изменить суть всего сущего – заставить случиться тому, чего не могло произойти. Или даже отменить то, что уже случилось. Не именно здесь, в городе Крэмптоне, а повсюду, где они найдут своего зрителя. Построят сцену. Запустят свое шоу. Нам не дано увидеть всю картину целиком, хотя порой она действительно впечатляет. Даже вызывает глобальные последствия. Как-то так...

Но потом все забывается – а обвиняем в этом очередного фанатика или террориста» [Ligotti, Trenz: 32–33].

Сценарий начинается и заканчивается рассуждениями Малдера о том, что он никогда не смотрел фильмы про трагедию «Титаника» и гибель американского президента Джона Кеннеди потому, что и так знает их развязку. При этом сюжет выстраивается Лиготти и Тренцем на оппонировании этому утверждению посредством эпистемологической пластичности: временная петля показы-

вает театральность бытия, за которой ничего нет, только мнимые вариации одного и того же случившегося события, на которое герои опоздали. В условиях утраты объективного опыта времени оно раскалывается на множество субъективных опытов, связанных достаточно хрупкой сопричастностью событий, которую в конце герои тоже разрывают.

Наконец, в наиболее важном для настоящего исследования рассказе из цикла «Деформации» (“Deformations”, 2001) – «Мои доводы в пользу возмездия» (“My Case for Retributive Action”, 2001) Лиготти делает последний шаг в репрезентации вышеназванных «игроков» – акторов отчуждения времени. В этой истории параноидальные визионерские фантазии заваленного работой офисного клерка-ипохондрика (близкого Кафке), которого врач убеждает в терпимом характере любого страдания (как лечащие врачи – Кафку), внезапно раскрывают природу фантазмагорической бюрократизации повседневности. За всей монструозностью инфернальных сил у Лиготти вырисовывается заговор врачей, закрепляющих эксплуатацию трудящихся и накачивающих городских рабочих нейролептиками, чтобы поддерживать их в рабочем тонусе.

Момент прозрения героя, опосредованный вполне кафкианским отношением к времени – вторжением реминисценции на фоне беспокойства – проявляется здесь в форме наития по пути на новую работу, в безымянный город. Возможно, тоже Крэмpton.

«Когда поезд проезжал через гористую область, по оба края от железнодорожного полотна зияли бездонные ущелья, а наверху простирался небосвод без конца и края. В те казавшиеся вечностью мгновения... я чувствовал себя потерянным во Вселенной: не оставалось бы ничего, за что я мог бы ухватиться в надежде обеспечить себе тот минимум безопасности, в котором каждое живое существо нуждается просто для того, чтобы существовать, не мучаясь от наваждения вращения на все ускоряющейся неуправляемой карусели посреди космической тьмы» [Лиготти 2019б: 388–389].

Следующая за этим цепочка событий приводит персонажа к пониманию нестерпимости своего социального положения. Но вместо характерной для weird-литературы «опустошенности невозможным» [Вудард: 218], следует начало активного противодействия. Здесь фантазмагория подсвечивает мотив социального отчуждения в его наиболее гротескных репрезентациях, чтобы обеспечивать их считываемость в зыбком постклассовом обществе. А взгляд Медузы теперь нужен уже в качестве необходимого пробуждения к борьбе.

Тем самым мотивы социальной критики проступают у Лиготти из онтологии хоррора и нигилистической мономании в ходе исследования ситуаций углубляющегося разрыва субъективного и объективного времени, позаимствованного им из творчества Кафки. В обоих случаях писатели движутся в сто-

рону персонификации сил, препятствующих встрече субъективного и объективного времени (разрешения беспокойства в озарении), которые у Кафки по причинам личного характера связываются с медицинским прошлым.

Кроме того, «Процесс» Кафки был написан в ситуации разрушения Австро-Венгрии, который привел не к революционному обновлению чешского общества, а к манифестации националистических идей и кризису идентичности у носителей полиэтнической культуры бывшей империи. В свою очередь формирование Лиготти пришлось на время после поражения протестных идей 1960-х гг. – эпоху охлаждения политической жизни и нарастания неоконсервативной волны. В обоих случаях переживания авторов было обусловлены кризисом темпоральности и манящей, но не состоявшейся революционной эмансипацией.

В случае Лиготти в произведениях конца 1990-х гг. акторы этого разрыва только поступали угрожающими, но смутными тенями инфернальных сил, но уже в рассказах 2000-х гг. они оказываются вполне зримыми элементами социальной эксплуатации. Именно поиск агентов отчуждения станет для Лиготти вектором будущих революционных взглядов, вызванных соприкосновением с кафкианской поэтикой. Не случайно свое первое интервью в России Лиготти заканчивает словами: «Быть против правяще-

го класса общества в любой период истории – пожалуй, самая достойная позиция, какую способен принять человек в этой жизни» [Лиготти, 2018].

Литература

Вудард, Б. Безумная спекуляция и абсолютный ингуманизм: Лавкрафт, Лиготти и weirding философии / пер. с англ. Ю. Пацюковой // Логос. 2019. № 5. С.103–118.

Жижек, С. Размышления в красном цвете / пер. с англ. А. Смирнова, М. Рудакова, А. Абельсипова. М.: Европа, 2011.

Король, З.А. Специфика художественного пространства и времени в романах Франца Кафки // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение, журналистика. 2011. № 1. С. 43–51.

Кундера, М. Дороги в тумане / пер. с франц. М. Таймановой // Кундера М. Нарушенные завещания. СПб.: Азбука-классика, 2009.

Лиготти, Т. Медуза / пер. с англ. Н. Кудрявцева // Лиготти Т. Ноктуарий. Театр гротеска. М.: АСТ, 2019а. С. 17–47.

Лиготти, Т. Мои доводы в пользу возмездия / пер. с англ. Г. Шокина // Лиготти Т. Ноктуарий. Театр гротеска. М.: АСТ, 2019б. С. 379–402.

Лиготти, Т. Поприще кошмаров / пер. с англ. Г. Шокина // Лиготти Т. Ноктуарий. Театр гротеска. М.: АСТ, 2019в. С. 225–227.

Лиготти, Т. Эта тень, эта тьма / пер. с англ. Н. Иванова // Лиготти Т. Ноктуарий. Театр гротеска. М.: АСТ, 2019г. С. 588–635.

Лиготти, Т. «Самое страшное – это быть живым» / пер. с англ. А. Агеева. Darker [Электронный ресурс]. URL: <https://darkermagazine.ru/page/tomas-ligotti-samoe-strashnoe-eto-byt-zhivym> (дата обращения: 05.10.24).

Сонтаг, С. Болезнь как метафора / пер. с англ. М. Далян, А. Соколинской. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016.

Тимохин, А. Петер Цапффе и его единомышленники // Опустошитель. 2016. № 18. С. 209–238.

Харман, Г. Weird-реализм: Лавкрафт и философия / пер. с англ. Г. Каломиец, П. Ханова. Пермь: ГилеПресс, 2020.

Чоран, Э. Признания и проклятия / пер. с франц. О. Акимовой. СПб.: Symposium, 2004.

Яноух, Г. Из разговоров Густава Яноуха с Францем Кафкой / пер. с нем. Е. Кацевой // Кафка Ф. Замок. Новеллы и притчи. Письма отца. Письма Милене. М.: Политиздат, 1991.

Deleuze, G. (2001). *Pure Immanence: Essays on a life*. Brooklyn; New York: Zone Books.

Ligotti, T., & Trenz, B. (2002). Crampton. London: Dutro Press.

Ligotti, T. (2005, October 4). “Disillusionment can be clamorous”. Thomas Ligotti online [Электронный ресурс]. URL: <https://ligotti.net/showthread.php?t=229> (дата обращения: 08.09.24).

Zittlau, J. (2009). *Matt und Elend lag er da: Berühmte Kranke und ihre schlechten Ärzte*. Berlin: Ullstein Buchverlage.

References

Cioran, E. (2004). *Aveux et anathèmes* [Confessions and curses] (O. Akimova, Trans.). St. Petersburg: Symposium.

Deleuze, G. (2001). *Pure Immanence: Essays on a life*. Brooklyn; New York: Zone Books.

Harman, G. (2020). *Weird-realizm: Lavkraft i filosofiya* [Weird-realism: Lovecraft and philosophy] (G. Kolomiets, P. Khanova, Trans.). Perm: GilePress.

Janouch, G. (1991). *Gespräche mit Kafka* [From conversations between Gustav Janouch and Franz Kafka] (E. Katseva, Trans.). In F. Kafka, *Zamok. Novelly i pritchi. Pis'ma otca. Pis'ma Milene*. [Castle. Short stories and parables. Father's letters. Letters to Milena]. Moscow: Politizdat.

Korol, Z.A. (2011). *Specifika hudozhestvennogo prostranstva i vremeni v romanah Frantsa Kafki* [The specifics of artistic space and time in the novels of Franz Kafka]. *Vestnik Rossijskogo universiteta družby narodov. Serija: Literatura i zhurnalistika* [RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism], 1, 48–49.

Kundera, M. (2009). *Dorogi v tumane* [Roads in the fog]. *Narushennye zaveshchaniya* [Broken wills]. (M. Taimanova, Trans.). St. Petersburg: Azbuka Klassika.

Ligotti, T., & Trenz, B. (2002). *Crampton*. London: Dutro Press.

Ligotti, T. Disillusionment Can Be Glamorous. *Thomas Ligotti online*. Retrieved from: <https://ligotti.net/showthread.php?t=229> (date of access: 08.09.24).

Ligotti, T. (2018). Samoe strashnoe – eto byt' zhivym [The scariest thing is to be alive] (A. Ageev, Trans.). *Zhurnal "Darker"* [Journal "Darker"]. Retrieved from: <https://darkermagazine.ru/page/tomas-ligotti-samoe-strashnoe-eto-byt-zhivym> (date of access: 05.10.24).

Ligotti, T. (2019a). The field of nightmares (G. Shokin, Trans.). *Noktuarij. Teatr groteska* [Noctuarium. Theater of the grotesque]. Moscow: AST, 225–227.

Ligotti, T. (2019b). Medusa (N. Kudryavtseva, Trans.). *Noktuarij. Teatr groteska* [Noctuarium. Theater of the grotesque]. Moscow: AST, 17–47.

Ligotti, T. (2019c). My case for retributive action (G. Shokin, Trans.). *Noktuarij. Teatr groteska* [Noctuarium. Theater of the grotesque]. Moscow: AST, 379–402.

Ligotti, T. (2019d). The Shadow, The Darkness (N. Ivanow, Trans.). *Noktuarij. Teatr groteska* [Noctuarium. Theater of the grotesque]. Moscow: AST, 588–635.

Sontag, S. (2016). *Illness as a metaphor* (M. Dalyan, E. Sokolinskaya, Trans.). Moscow: Ad Marginem Press.

Timokhin, A. (2016). Peter Capffe i ego edinyshlenniki [Peter Zapfe and his associates]. *Opustoshitel'* [The Reaver], 18, 209–238.

Woodard, B. (2019). Mad speculation and absolute inhumanism: Lovecraft, Ligotti, and the weirding of philosophy (U. Pachukova, Trans.). *Logos* [Logos], 5, 103–118.

Zittlau, J. (2009). *Matt und Elend lag er da: Berühmte Kranke und ihre schlechten Ärzte* [Matt and miserable he lay there: Famous sick people and their bad doctors]. Berlin: Ullstein Buchverlage.

Žižek, S. (2011). *Relection in red eye: a communist examination of the crisis and related matters* (A. Smirnov, M. Rudakov, A. Abel'siitov, Trans.). Moscow: Europe.

Для цитирования: Фоменко, С.В. Увидеть взгляд Медузы: Франц Кафка и Томас Лиготти в поисках отчужденного времени // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2024. Т. 9. № 4. С. 194-206. DOI: 10.18522/2415-8852-2024-4-194-206

For citation: Fomenko, S.V. (2024). To see the gaze of Meduse: Franz Kafka and Thomas Ligotti in search of alienated time. *Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, (9) 4, 194-206. DOI: 10.18522/2415-8852-2024-4-194-206

TO SEE THE GAZE OF MEDUSE: FRANZ KAFKA AND THOMAS LIGOTTI IN SEARCH OF ALIENATED TIME

Sergej V. Fomenko, research officer, The Eldar Ryazanov Museum (Samara, Russia); e-mail: fomenko.f2017@gmail.com

Abstract. The article examines the reception of the legacy of Franz Kafka in the genre of weird fiction on example of Thomas Ligotti's oeuvre. Kafka's social ideal was a communist utopia in which the objective would find expression through the subjective. His work illustrates this through the mutual sliding of objective and subjective experience of time, which manifests itself as a relationship of anxiety and reminiscence. At the same time, in conversations with Gustav Janouch, Kafka talks about the irreparable alienation of time in bureaucratic management models (Taylorism), which can only be overcome through revolution. The novel "The Trial" shows the interruption of representation by reminiscence, which reveals "incalculability of life" – the lost time. In turn, the plots of Thomas Ligotti's short stories focus on the metamorphoses of representation, which collides with the madness of perception. Ligotti extracts political connotations from Kafka's "ability to see": his artistic image of "Medusa's gaze" is a starting point for epiphany, the representation of forces that prevent the meeting of subjective and objective time. They appear against the background of the plot of Ligotti's novel "The Shadow, The Darkness" and the episode "Crampton" (TV-series "The X-Files"). Finally, in the story "My case for retributive action" epiphany results in a focal shift of perception towards the externality of thought, which leads to criticism of exploitation.

Key words: Franz Kafka, Thomas Ligotti, actors of alienation, the experience of time, reminiscence, subjective and objective fictional time

