

## Dzieje biurokracji na ziemiach polskich tom III

Игорь Андреевич Исаев  
(Московская Государственная Юридическая Академия)

### Семиотика бюрократии: опыт Франца Кафки

#### 1. Два процесса: сюжет и правосудие

Если считать право компонентом культуры и последнюю понимать как семиотическую систему, то логично предположить, что право как всякий особый и относительно самостоятельный феномен взаимодействует определенным образом с иным культурным, знаковым контекстом. Знаковая гелиоморфность различных сфер культуры, поскольку все они являются знаковым отражением одной и той же жизни, делает их сопоставимыми, сравнимыми и, в некоторой степени, переводимыми. Но только лишь в «некоторой степени». То, что в иных случаях является досадным препятствием (трудности перевода), оказывается здесь стимулом – благодаря неизбежной несинонимичности перевода одного типа знаковой системы в другой, такой перевод обнаруживает некоторые аспекты и стороны оригинала, до сих пор остававшиеся скрытыми или мало заметными. Таковым нам представляется соотношение перевода правового материала в несоответствующую ему форму – художественно-литературный текст, где на месте права образуется не зеркальное отражение, как это имело бы место в правовой науке, а некое «смысловое пятно», хотя и не очень четкое, но достаточно адекватное и, в степени этой адекватности, – соответствующее и высвечивающее определенные действительные моменты бытия права<sup>1</sup>.

Появление «закона» в качестве сюжетной линии означает, что структура сюжетного развертывания уже априори ею обусловлена: оно должно осуществляться по правилам, заимствованным из определено нелитературной области – из юриспруденции. Другими словами, сюжетная линия в той или иной мере вынуждена повторять последовательные стадии уголовного процесса, контактируя с этой тематикой в ее узловых пунктах. Пересечение

---

<sup>1</sup> Впервые анализ этой проблемы был осуществлен автором при участии И.Н. Грязина в начале 1980-х годов и его материалы были опубликованы в „Studia iuridica: historia et theoria”, Tartu 1990.

собственно литературной техники и материи с юридическими реалиями характерно для широкого круга текстов.

В анализируемом романе Ф. Кафки тему «закона» можно отнести, прежде всего, к числу неявных. Эксплицитность не является в данном случае, обязательным признаком жанра, вследствие чего многозначность темы «закона» позволяет более гибко оперировать с имеющимся материалом и вскрывать дополнительные резервы для развертывания сюжета. Так, факторы неожиданности (иррациональные и спонтанные элементы), незнание героем правил игры, мотивы иррационального бунта играют у Кафки именно эту роль. Ту же функцию выполняет и особый характер описания («логика сна»), по-видимому, расположенный к переводу его на метаязык. В романе «Процесс»<sup>2</sup> основная сюжетная тема может быть определена как «закон» (в смысле нормативных предписаний), собрание правил и прецедентов, их толкования, техники сбора доказательств и организации предварительного следствия и судебного разбирательства, но также и как «процесс», термин, параллельно используемый и самим автором. Собственно юридические реалии (структуры и процедуры) определяют в этом произведении направление развития темы через сюжетные коллизии, воздействуя на него на разных этапах и уровнях.

Главный персонаж, господин К., подвергается «аресту», без чего действие не могло бы развиваться вовсе. То, что конкретное преступление наглядно не зафиксировано, не имеет особого значения, «процесс» может начаться и без этого, тем более, что герой вполне допускает мысль о собственной виновности, – достаточно того, что герой вполне допускает мысль о собственной виновности, – достаточно того, что герой вполне допускает мысль о собственной виновности, – достаточно того, что герой вполне допускает мысль о собственной виновности, – достаточно того, что герой вполне допускает мысль о собственной виновности, (и одновременно сюжета). Начало «процесса», т.е. экстраполяция непознанного «закона» в реальную жизнь (отчего закон не становится более познаваемым, демонстрируя только отдельные стороны своего, в целом трансцендентного, бытия) формирует структуру сюжета, распадающегося на два основных этапа.

Первый этап завершается в тот момент, когда «закон» должен резко изменить судьбу героя: на этой стадии происходит корреляция давления со стороны «закона» и сопротивления героев. Субъективно последние предпринимают серьезные усилия для того, чтобы понять язык «закона», даже тогда, когда они «ничего о нем знать не хотят» (у Кафки этот этап процесса особенно продолжителен). «Закон» действует во времени, по своим характеристикам, близким к мифическому, - оно нерасчленимо, ибо уже в начале «процесса» очевиден (для всех действующих лиц) его исход, – начало времени совпадает с его концом и цепочка причинно-следственных связей здесь не действует – что бы ни происходило в рамках реально текущего времени, все равно «вина притягивает правосудие». Время в «процессе» обратимо: герои в своих попытках познать «закон» постоянно обращаются к истокам «процесса»,

---

<sup>2</sup> Анализ и цитирование текста осуществляется по изданию: Ф. Кафка, *Роман. Навеллы. Притчи*, Moskwa 1965, 614 ss.

кажется, что их значительно меньше интересует его дальнейшее развитие. Длительность реального времени при этом вполне иллюзорна: качание маятника «процесса» снимает задачу хронометрических вычислений, – в «процессе» господина К. реальные промежутки времени весьма условны и более связаны с логикой и временными протяженностями из области сна.

Второй этап «процесса» - это оценка уже воспринятого героями действия «закона», его дешифровка, интерпретация как оценочное поведение героев (беседа господина К. в храме). Здесь у Кафки происходит нарочитая деформация всех форм реального уголовного процесса, в описание которого вносится ряд заведомо чуждых юриспруденции элементов (женщина с корытом в помещении суда, участие посторонних людей в следственных действиях и т.п.). Гротеск здесь играет роль специфического индикатора, свидетельствующего о смещении сюжета из плана собственно юридического в план эстетический («мерцание темы») и тем самым указывается на стремление сюжета выйти за жесткие рамки внелитературной темы, при этом поле карикатурности и стихийности все же ограничивается, что сказывается на привязанности упомянутых художественных приемов к вполне реальным фигурам (семантическим единицам) – чиновникам суда, адвокатам и т.п. Как герои анализируемого текста не могут выйти за пределы «процесса», так и сюжет не может переступить за границы, предписанные жанром: столь широкое понимание «закона» позволяет ограничить сферу сюжетных реалий, явно проявляющих тенденцию к выстраиванию в известную систему, которая в свою очередь периодически воздействует на развертывание действия и поведение героев, посылая «импульсы-раздражители» или как-то иначе деформируя основную сюжетную линию. Кроме того, эти реалии непрерывно заявляют о себе демонстрацией некоторых знаков и символов, непосредственными носителями которых часто являются факты и предметы граничных с основной сфер существования (герои узнают о существовании того или иного нормативного предписания от людей, вовсе не связанных со сферой юриспруденции). Исход «процесса» также предопределен рамками сюжета: смерть героя – выход из коллизии «закон – субъект», где субъект априори обречен на перманентный конфликт с «законом» (который он не понимает и не хочет понимать). Абсолютную, роковую силу «закона» постоянно сопровождает феномен бунта со стороны героев, - не случайно Камю интерпретировал ситуацию «Процесса» Кафки в терминах мифа о Сизифе в своем собственном понимании.

Вальтер Беньямин отмечал также глубокое родство судебного процесса и трагедии, - в обоих случаях высшая справедливость «исходит из убеждающей силы живой речи, а не от процессуального разбирательства противоборствующих оружием или затверженными родовыми формулами. Ордалия оказалась прорванной свободным логосом», – ведь у Софокла герои не столько говорят, сколько ведут дебаты. Трагическое здесь включается в сюжет

процессуальной процедуры, поскольку в ней тоже осуществляется разбирательство по делу об искуплении, однако «если миф в понимании поэта – судебный процесс, то его поэзия – отражение и, в то же время, развитие процессуального права». Искупление вины – одна из важнейших целей «процесса» и именно по отношению к ней велись переговоры сторон в те времена, когда судебный процесс еще не носил характера поисков судейского вердикта. Целью такого «процесса» было не столько достижение абсолютного правового решения, сколько стремление подвинуть потерпевшего на отказ от мести, и поэтому особо важное значение здесь приобретали сакральные формулы доказательств и приговора. Древний судебный процесс, подобно драме был диалогом, поскольку строился на двух ролях, истца и обвинителя, без участия профессиональных защитников и обвинителей, роль хора в этой трагедии исполняли дававшие клятву свидетели, товарищи обвиняемого, умолявшие о снисхождении к нему, и, наконец, выносившее приговор народное собрание<sup>3</sup>. Сходясь в едином сюжете, судебный процесс и трагедия формируют то, что принято называть «законом», источник и содержание которого так и остаются неразгаданными но действие которого неотвратимо, миф и реальная жизнь оказываются пронизаны этим могуществом, - тогда жизнь приобретает черты трагедии, а трагедийный сюжет выступает как алгоритм самого судебного процесса. Жанры смешиваются и, как отметил Ролан Барт, юстиция притворяется реалистической литературой, а литература

идет в зал суда на поиски новых «человеческих» документов и простодушно высматривает на лицах обвиняемого и подозреваемого отблеск той самой психологии, которую она же сама первой и приписала им через посредство юстиции,

все здесь оказываются обвиняемыми, лишены языка, более того, - заранее

осужденными оболочивающим нас языком обвинителей. С этого начинаются все убийства по закону: у человека отнимают язык во имя самого же языка<sup>4</sup>.

## 2. Структура «процесса» и его знаки

Стадия неопределенности в «процессе» заканчивается, когда выносится приговор. Все предшествующие этому дискуссии, споры, конфликты позиций, которые не прекращались даже в момент вменения преступнику его вины, «снимаются» вынесением приговора: в нем свое слово говорит уже власть, до этого незримо стоявшая за «законом», и мотив законности, тесно связанной с

---

<sup>3</sup> В. Беньямин, *Происхождение немецкой барочной драмы*, Moskwa 2002, s. 112-113.

<sup>4</sup> Р. Барт, *Мифологии*, Moskwa 1996, s. 97.

## Semiotyka biurokracji: przypadek Franca Kafki

формализмом и ритуалом, сменяется другим мотивом – беспристрастности, внешне ассоциированной со справедливостью, но созданной и сформированной насилием: сила заявляет о себе как о самом объективном и справедливом судье и прекращает все споры. Поль Рикёр полагал, что в «процессе» справедливое вполне может быть отождествлено с законным, однако практический смысл «процесса» предлагает иное решение – справедливое принимает в нем форму беспристрастного, фигуры,

в которой воплощается идея справедливого в ситуациях неопределенности и конфликта или же [...] в обычном или чрезвычайном режиме трагизма действия<sup>5</sup>.

Трагизм ситуации «процесса» несомненно требует такой беспристрастности и все судебские чиновники ее декларируют; о законности же речи совсем не идет, поскольку так трудно, почти невозможно обнаружить сам «закон». Вальтер Беньямин цитирует Ф. Берто, сказавшего о кафкианском страже у ворот «закона»:

страж – это человеческое общество. Оно не понимает, оно не знает тот *Закон*, который тем не менее охраняет. Оно только делает вид, что знает *Закон*, но это знание отдано высшим, непостижимым силам<sup>6</sup>.

Все действие разворачивается в ситуации конфликта «закона» и свободы, - последняя ассоциируется у Кафки (как и у Камю) с категорией бунта, – это противопоставление оказывается явно не в пользу свободы:

быть связанным с законом – хотя бы тем, что стоишь на страже у врат, неизмеримо важнее, чем жить на свете свободным.

Ведь любой бунт (судебный служитель у Кафки говорит: «все бунтуют, ничего не понимаешь») - обычная реакция героев, одно из правил игры: бунт не выведет героя за рамки «процесса», он сам уже запрограммирован «законом» (отсюда такая терпимость к вспышкам бунта у инспекторов, следователя, адвоката, и других персонажей, связанных с господином К.). Иррациональные факторы (случай, бунт, «логика сна») создают условия для альтернативных решений; на первый взгляд герои имеют шансы изменить течение «процесса», однако жесткая сюжетная линия, ориентированная на стадии уголовного процесса и заданный аспект «процесса» (его невосприятие героями), резко сокращают число таких решений, сводя их практически к единственному возможному варианту, – вынесению смертного приговора герою. Поль Рикёр

---

<sup>5</sup> П. Рикёр, *Справедливое*, Moskwa 2005, s. 29.

<sup>6</sup> В. Беньямин, *Франц Кафка*, Moskwa 2000, s. 231.

увидел в самом акте суждения, как процедурной форме, квинтэссенцию всего «процесса», момент, которым кладется конец неопределенности, характерной для драмы судебного разбирательства; в рамках процесса в акте суждения повторяются все обиходные значения: «выразить свое мнение», «оценивать», «считать правильным или справедливым». Суждение же прерывает взаимодействие и взаимное противодействие аргументов, определяют «конечную остановку», после которой само суждение уже приобретает официальную силу приговора:

В строгих рамках процесса акт суждения предстает в качестве конечной фазы драмы с несколькими персонажами. Процесс по отношению к праву образует то же, что шахматная партия по отношению к своим правилам: в обоих случаях надо дойти до конца, узнать исход. Именно так приговор кладет конец виртуально бесконечному размышлению<sup>7</sup>.

Роль стихийных (в известном смысле энтропийных) факторов играют в развитии темы определенные эротические мотивы и, в этой связи, важное значение придается женским персонажам, активно действующим в ходе «процесса». (У Кафки это кухня К., сообщающая о готовящемся процессе, женщина в суде, дающая герою определенную информацию, Лени, служанка адвоката: все они принимают участие в герое, пытаясь найти компромиссный вариант его отношений с «законом».) В известной мере роль женских персонажей дополняет функцию «общественности», информирующей адвокатов и судей и принимающей участие в осуществлении процессуальных действий и т.п. Художественные приемы выражения, такие как преувеличение, контраст, совмещение, в определенной мере выполняют ту же энтропийную функцию (как и иррациональные элементы содержания) в противовес жесткой сюжетной доминанте, ориентированной на юридические реалии, – соотношением этих элементов определяется и сама структура «процесса». Иррациональное и необъяснимое поведение главного персонажа тоже полностью находится под властью этой стихийности и определяется не столько психологическими, сколько онтологическими факторами во взаимоотношениях субъекта и власти: Жорж Батай, анализируя поведение героя романа (явного двойника Кафки), отмечает специфику его отношений с «законом»

нужно было обладать молчаливой и отчаянной силой Кафки, чтобы не стремиться восстать против власти [...]. Тот, кто отверг принуждение, если он и оказался в конце концов победителем, становится [...] похожим на тех, кого он победил и кто

---

<sup>7</sup> П. Рикёр, dz. cyt, s. 148-149.

## Semiotyka biurokracji: przypadek Franca Kafki

принуждал его [...] Обладание самовластностью возможно при одном условии: быть лишенным реальной власти – т.е. действия

Поэтому-то главный герой столь бескорыстно и беспричинно агрессивен и гибнет от нелепой прихоти и своего слепого упрямства,

он многого ожидает от доброжелательности непреклонных властей, ведет себя как бессовестный нахал в присутственном месте (в присутствии чиновников, у своего адвоката, в зале для аудиенций Дворца Правосудия<sup>8</sup>.

Батай подметил и ту связь, которая существует между чувством «радости перед лицом смерти» (которое определенно испытывает и господин К., во всяком случае до момента казни) и чувством величия: люди, испытывающие эти чувства воистину обречены господствовать над другими людьми

но не только радость, которая известна им лишь ненадолго и которую они связывают с приближающимся физическим уничтожением, не только она одна располагает их на одном уровне господства (с самого начала ясно, что никакая сила во всем мире [...] не способна сопротивляться им, ни тем более победить). Другое начало способствует тому, чтобы их судьба соответствовала самым глубоким потребностям в социальной сплоченности

Это обостренное чувство превосходства над убожеством себе подобных, превосходства над рутинной и временем, которые продолжают властвовать над его близкими, чувство связи с теми, кто избран<sup>9</sup>. Господин К. очень скоро начинает ощущать такое превосходство и его нелогичное и парадоксальное поведение в ходе «процесса», его гордыня и амбиции обусловлены прежде всего этим чувством, по сути же, сам он – личность трагическая, но именно «человек трагедии» и несет в себе ту реальность глубин человеческого существования, затерянного в абсурдном мире природы и социума, ту самую реальность, которая не оставляет ему другого выхода, кроме преступления. И поскольку трагическое мироощущение является «выражением преступления», то господствующий правопорядок с отвращением отвергает трагедию и трагический тип человека<sup>10</sup>, трагический человек, каковым несомненно является господин К., заведомо обречен быть обвиненным, как со стороны анонимной и тупой власти насилия, так и со стороны формалистического правопорядка. Адекватно отразить реальность жизни могло бы только

---

<sup>8</sup> Ж. Батай, *Литература и зло*, Moskwa 1994, s. 111.

<sup>9</sup> Tenże, *Радость перед лицом смерти*, [w:] *Коллеж социологии*, Sankt Petersburg 2004, s. 481-483.

<sup>10</sup> Tenże, *Ответ на анилюс*, [w:] *там же*, s. 150-151.

сообщество, которое признает трагедию и трагический дух своей собственной сущностью, однако общество и мир, окружающие героя, отнюдь не таковы.

Жан-Люк Нанси говорит о некоем высшем кодексе, «законе», возвышающемся над другими частными кодификациями:

право возвышается над всеми частными случаями, но само оно есть частный случай своего установления, посторонний как природе, так и Богу. *Corpus* подчиняется правилу, переходящему от одного случая к другому, этой прерывной непрерывности принципа и исключения, требования и нарушения. Юрисдикция заключается не столько в провозглашении абсолютного характера права и его разъяснений, сколько в оговаривании того, чем право может быть здесь, вот тут, сейчас, в этом конкретном случае, в этом конкретном месте [...] Однако нет ни сущности случая, ни трансцендентального синтеза: есть только цепь последовательных восприятий, случайные контуры, видоизменения [...]»<sup>11</sup>

Весь «процесс» складывается из таких фрагментов и связей, его целостность мозаична, его элементы и его целое пребывают в разных пространственных и временных планах. Для нас представляет особый интерес именно разорванность, изолированность друг от друга отдельных стадий «процесса»: «тут-то и ощущается недостаток судебного устройства, которое с самого начала предписывает секретность в делах». Чиновникам не хватает реальной связи с населением из-за того, что они безоговорочно связаны с законами и лишены понимания нормальных человеческих взаимоотношений, кроме того, знакомство только со своим узким участком «процесса» лишает судейских чиновников возможности видеть его полные перспективы.

В своей совокупности вся структура «процесса» является означающим, интегративным знаком, и в той же степени, а какой она выражена, она представляется для участников «процесса» вполне объективной реальностью. С другой стороны структура выполняет роль набора правил игры, по которым разворачиваются события, при этом ее особенностью является хроническая неполнота набора условий: участники никогда не могут усвоить полностью всего комплекса правил, при этом происходит определенное отождествление рационально и формально выраженных правил игры с обыденными рутиной и бюрократизмом, в конечном счете сводящими все отношения к иррациональности. Но тем не менее элементы стихийно-спонтанные выполняют здесь функции стимуляторов дальнейшего развития сюжета, внося в него оживляющий его игровой элемент. Таким образом, «процесс» перетекает из одной стадии в другую в силу правил, только поверхностно узнаваемых его

---

<sup>11</sup> Ж-Л. Нанси, *Corpus*, Moskwa 1999, s. 81-82.



## Semiotyka biurokracji: przypadek Franca Kafki

участниками, поэтому самым неожиданным образом он может перейти в стадию, на которой дело ведется уже в «недоступных судебных органах» и тогда начинаются необратимые и катастрофические последствия: адвокат отстраняется от обвиняемого, ходатайства подсудимых уже не принимаются в расчет, непознаваемость «процесса» достигает своей высшей степени и «разбирательство постепенно переходит в приговор».

«Процесс» изображается как состязание или игра, поднятые до освященного уровня правосудия, которое может осуществляться в любом месте и на любом пространстве (Беньямин подчеркивает истинно пролетарский характер районов и помещений, где проходит кафкианский «процесс»), выступающем в виде некоего «священного круга», это место отгорожено от повседневной жизни, как бы выключено из нее,

судей вначале, стало быть призывают, а потом заклинают. Это настоящий магический круг, игровое пространство, в котором временно упраздняется привычное социальное подразделение людей. Эти люди на время становятся выше критики, неприкосновенными<sup>12</sup>

Кафка же преднамеренно профанирует судебскую функцию и образы судей, тем самым резко снижая уровень сакрального, которое имманентно присуще этой сфере. «Закон» только по кусочкам сообщен разным участникам «процесса», крайней степенью их специализации объясняется также и охват «процессом» огромного круга субъектов:

- Сколько же людей связано с судебными кругами! - восклицает господин К.

- Да ведь все на свете имеет отношение к суду - отвечает ему художник Титорелли.

Герои не могут вырваться за рамки «процесса», чтобы начать жить вне его, он становится частью их жизни, высасывая из них все жизненные соки. (Характерно, что круг действующих лиц состоит из персонажей, часто лишенных собственных имен, - судьи, чиновники, адвокаты, палачи и пр., - наиболее важную роль здесь играет фигура подсудимого (обвиняемого). Исключение этих персонажей из сюжета недопустимо уже по правилам жанра, но вместе с тем стереотипность героев указывает на возможность их свободной перестановки в самой структуре сюжета (в канцелярии суда господин К. искренне полагает, что его самого приняли за важного судебного чиновника; инспекторы, арестовавшие К. во время экзекуции обращаются именно к нему за защитой), однако и этот прием отнюдь не увеличивает числа вариантов решения главной темы, оно все равно будет сведено к единственному итогу.

---

<sup>12</sup> Й. Хейзинга, *Homo Ludens*, Moskwa 1992, s. 94.

### 3. Иррациональное в «процессе»

Кроме того, в стратегии поведения, свойственного преступнику, часто отмечается его склонность создавать для себя образ двойника, сознательно или бессознательно выстраивать собственную «легенду», выдавать себя за кого-то другого. Этот образ становится маской и его проявление обусловлено не только стремлением ввести в заблуждение суд, но и другой, более сложной внутренней мотивацией, ведущей в результате к раздвоению личности преступника: господин К. искренне (если вообще можно говорить об искренности поведения персонажей «процесса») верит в свою иную роль в драме судопроизводства, возможно, что как раз это убеждение и подпитывает его агрессивность по отношению к официальным чиновникам и малокомпетентным адвокатам. В известной мере перемена масок персонажей (Титорелли из бедного полусумасшедшего художника вдруг преобразуется в важного служителя «закона»; судьи на портретах величественны и важны, а в жизни весьма неприглядны) и настойчивое акцентирование внимания на внешних атрибутах служителей «закона» (особые пуговицы, мантии, цилиндры на головах палачей) привносят карнавальные мотивы (в том смысле, как это понимал М. Бахтин) в сюжет. Этим преследуется двоякая цель: оттенить рутинно-бюрократические характеристики «процесса» и подготовить почву для неожиданных поворотов сюжетной линии.

Незримость всеприсутствующего «закона» перерастает в самостоятельный образ, – уже в самом начале романа, продвигаясь по ходу действия из комнаты в комнату, господин К. обнаруживает новых чиновников – агентов, инспекторов, до сих пор скрытых от него, лишь с большим трудом ему удастся, уже позже, обнаружить и судебные помещения, – по ходу выясняется, что «закона» как будто бы нигде и нет, однако он всюду присутствует. Характерна притча, рассказанная священником о человеке, стремившимся к «закону», скрытому за тремя дверьми: «закон» существует, когда стремятся к нему, но эти стремления безнадежны, если он сам ограждает себя от них. Хотя здесь Кафка, по существу, впервые вводит понятие «закон», обозначая его заглавными буквами, в подтексте оно содержит весь сюжет: означающим, интегративным знаком «закона» становится сама структура «процесса». Начало «процесса» также отмечено особыми знаками и с этого момента все мысли и силы героев связаны только с «процессом» и все они сразу же это ощущают: так, господин К. считает, что в качестве обвиняемого он стал неприкосновенным для всех остальных участников «процесса», – как жертва он предназначен только для самого «закона». И если включение героя в «процесс» – субъективный акт (на первых этапах он может считаться или не считаться с его обстоятельствами и требованиями, учитывать их или нет), то его дальнейшие действия все более объективируются (у господина К. «уже не было выбора, принимать или не принимать этот процесс, он попал в самую гущу и должен «защищаться»). Многие из знаков таинственного «процесса» одновременно

существуют сразу в двух планах, – реальном и фантастическом: герой постоянно пытается понять, действительно ли существует тот или иной факт или только он сам создал его в своем воображении. Однако здесь важно другое, – приняв «процесс» как нечто существующее и существенное, он вынужден в нем участвовать, реагировать на него как на реальность. Кроме того, момент начала «процесса» зависит и от субъективного мнения других его участников (сама множественность мнений, определяющих возникновение судебно-процессуальной реальности, позволяет широко варьировать эту сюжетную линию), – «вокруг всякого дела создается столько разных мнений, что невозможно разобраться», – хотя правила игры в «процессе» усваиваются его участниками вполне определенно (затруднение представляет только сбор игровой информации). Субъективный характер правил очевиден – «вовсе не надо все принимать за правду, надо только осознать необходимость всего» – говорит священник. Возникающая отсюда дихотомия свободы и «закона» разрешается только актом включения героя в «процесс»: приняв это, герой должен действовать по его правилам: «вина [...] сама притягивает к себе правосудие», – поясняет инспектор.

Этическая глубина греческой трагедии была связана с тем, что именно вина и виновность представляли в ней некий узловой элемент, располагавшийся между действием и страданием и формировавший главную коллизию трагедии. Страдание становилось особенно глубоким, когда более полной оказывалась невиновность, – страдание и скорбь двигались в противоположных направлениях. Трагическое всегда требует момента вины, которая, однако, остается субъективно так и не осмысленной, что делает страдание еще более глубоким:

Трагическая вина – это нечто гораздо большее, чем субъективная вина, она является виной наследственной, но наследственная вина, как и наследственная греховность – это субстанциональные определенности, и именно этот субстанциональный характер делает страдание более глубоким

Пьер Кюссовски считал, что и все трагедии Софокла разворачиваются главным образом вокруг этой проблемы<sup>13</sup>. Невнятность ощущения вины порождает тревогу, другой сущностный элемент трагического, и в состоянии этой тревоги герой постоянно существует в пространстве «процесса»: вина порождает тревогу, тревога порождает виновность. Однако вина становится объективной реальностью только в тот момент, когда она принимается героем. Вина – наиболее глубокий символ «процесса», возможно даже, что это и есть как раз сам «закон», и все попытки персонажей не замечать этого фактора или

---

<sup>13</sup> П. Кюссовски, *Трагедия*, [w:] *Коллеж социологии*, s. 180-181.

затушевывать его рутинной суетой, ритуально-магическими действиями (из которых, собственно, и складывается вся защита) спровоцированы чувством космической вины. (Этот аспект темы представляет особый интерес для психоаналитических изысканий, отталкивающихся от архетипов, черты которых просвечивают сквозь все сюжетные перипетии, это – образ «отца-закона», довольно рельефные очертания эдипова комплекса, садо-мазохистские мотивы в поведении главного героя и т.п.). Поскольку герои не располагают достаточными объективными критериями для оценки тех или иных проявлений «закона», они включаются в «процесс», воспринимая его только субъективно: вину можно принимать или не принимать, в сам «процесс» можно войти или не войти, но уж если герой в него включается, то выход из него невозможен, – о суде все персонажи, даже чиновники, знают только понаслышке, однако, поскольку судьи выдвинули обвинение, значит, «они твердо уверены в вине обвиняемого и в этом их переубедить весьма трудно».

Разрешить конфликт, значит «отделить», провести границу между конфликтующими интересами, поэтому за «процессом» всегда стоит распря, разногласия, тяжба, а на заднем плане всегда мрачно присутствует насилие. Поль Рикёр связывает с этим иную ипостась процесса и акта суждения: приговор не ограничивается только тем, что заканчивает судебный процесс, он «открывает путь для всей юриспруденции в той мере, в какой создает прецедент», судебный процесс с его отчетливо определенными процедурами, перемещается, тем самым, на фон более значительного социального феномена – власти и, связанного с нею, насилия<sup>14</sup>. За рутинной и ритуальными нелепостями «процесса» всегда стоит власть, (лучше всех знающая правила, и не только юридические) той игры, которую она ведет со своими подданными: чувство вины, которое им внушается, как раз и становится той психологической предпосылкой, которая обеспечивает нужный власти исход «процесса».

#### 4. Бюрократический лабиринт

У Кафки важным моментом является характеристика суда:

суд – этот грандиозный организм – всегда находится, так сказать, в неустойчивом равновесии, и если ты на своем месте самовольно что-то нарушишь, то можешь у себя из-под ног выбить почву и свалиться в пропасть, а громадный организм сам восстановит это небольшое нарушение за счет чего-то другого – ведь все связано между собой – и остается неизменным, если только не станет, что вполне вероятно, еще замкнутее, еще строже, еще бдительнее и грознее.

---

<sup>14</sup> П. Рикёр, dz. cyt., s. 149-151.

## Semiotyka biurokracji: przypadek Franca Kafki

Статичность, – вот нормальное состояние «процесса», и даже качание маятника его процедуры, это – только стремление сохранить устойчивость и постоянство: господин К. осуждающе смотрит на подсудимого, утверждающего обратное и предпочитающего в рамках «процесса» покою движение.

С внешней стороны «процесс» представляется как монотонная «непрерывная канцелярская деятельность», в ходе которой документация циркулирует между инстанциями, как маятник, «то с большими, то с меньшими остановками. Эти пути неисповедимы». Ни один из участников «процесса» не в состоянии предположить, когда и каким образом он завершится, по тем знакам, которыми персонажи располагают, можно только гадать о его содержании, значении и перспективах. Веберовская модель бюрократии (рационально выстроенная структура власти с четким распределением функций, иерархической соподчиненностью и исключительной ориентированностью на нормативные предписания), разрабатывалась примерно в то же время, когда создавался «Процесс» Кафки. Обе модели бюрократической структуры оказались диаметрально различными – в противовес веберовскому идеальному типу властвования модель Кафки характеризуется размытостью границ между формальным и неформальным, очевидным снижением значимости нормативных предписаний (реально зафиксированных, а не трансцендентных), внесением элементов коллегиальности в строгую структуру подчиненности). После своего включения в «процесс», обвиняемые и их защитники пытаются дешифровать знаки «закона» и выяснить правила игры, но поскольку главная стратегия игры по-прежнему остается для них неизвестной, первые, подготавливаемые ими юридические документы нацелены только на зондаж ситуации: иррациональность таких процессуальных действий уже запрограммирована в самом существе «процесса»; и зафиксированное в законе содержание подчас прямо противоречит тому, что участники «процесса» видят и воспринимают на основе только собственного опыта.

В греческой трагедии судьба или фатальность выступала как цепь страстей и бедствий, порождаемых из поколения в поколение вследствие накопления человеческих преступлений, только человеческая свобода сделала это возможным, однако человек, действующий с помощью божественной мудрости, всячески сопротивляется своей судьбе. Под влиянием горестей и усилием воли он стремится освободиться от связывающей его фатальности, отражая все атаки злобных эриней, все более принимающих вид угрызений его собственной совести. Но они же одновременно – и оккультные силы, терпеливо накапливающие ошибки человечества, чтобы потом предъявить ему счет: благодаря своим жестоким отклонениям от «закона» и истины, своим смертельным слабостям, человек сам бросается в атмосферу этих мстительных эриний, и они продолжают свое злобное воздействие на все души, так или

иначе причастные к преступлениям<sup>15</sup>. Таким образом Эсхил изобразил те самые темные силы, которые всегда витают над подсудимым, и господин К. был подвержен влиянию этих сил, вызывающих у него время от времени необъяснимые вспышки агрессии и провоцирующие жесты: иррациональность оказывается столь же объективной, как и пытающаяся ее оформить и прояснить рациональность, рациональность судебного «закона».

Сам «закон» всегда остается принципиально негуманным, что приводит в отчаяние его толкователей. Охранители «закона» (привратник в притче о законе, художник Титорелли, фиксирующий символы «процесса») знают только одну «тропу перед воротами «закона», только отдельные атрибуты «процесса», но не знают ни того, что «творится в недрах закона, ни того, какой в этом смысл, и поэтому постоянно находятся в заблуждении», - истинная сущность «закона» остается для них непознаваемой.

Для завершения «процесса» имеется альтернатива: полное оправдание, оправдание мнимое и волокита. Полное оправдание нереально для «процесса» (раз уж он начался, то должен быть закончен вынесением приговора), «мнимое оправдание требует кратких, но очень напряженных усилий, а волокита – гораздо менее напряженных, зато длительных»; мнимое оправдание, кроме того, дает только временную свободу, обеспечивающую приостановку «процесса». Обвинение отделено от субъекта, но оно нависает над ним, и если только придет приказ, оно сразу же опять будет пущено в ход, поэтому и документация «процесса» никогда не уничтожается, она может лишь пополниться временным оправдательным приговором. Но «процесс» не может остановиться вовсе, он продолжается, и продолжается также циркуляция документов между инстанциями: «ни один документ не может пропасть, суд ничего не забывает».

Волокита, как вариант решения характеризуется тем, что «процесс» надолго задерживается в самой начальной своей стадии. Для этого требуются постоянные усилия обвиняемого и его защитников, старающихся прежде всего установить личные отношения с судьями. Однако и в этом случае «необходимо, чтобы процесс все время в чем-то внешне проявлялся», он должен «кружиться по тому тесному кругу, которым его искусственно ограничивали», все судебные процедуры должны регулярно выполняться, хотя чаще всего совершенно формально, и выход за пределы «процесса» по-прежнему остается закрытым. (Вальтер Беньямин видел в категории «отсрочки» определенно теологическое содержание: «отсрочка» в судопроизводстве становится тем моментом, когда судебное расследование постепенно переходит в приговор; судный день для героя тождественен дню ожидания. В этой связи Беньямин охарактеризовал

---

<sup>15</sup> Э. Шюре, Закулисные стороны трагедии, [w:] Божественная эволюция, Moskwa 1997, s. 263.

выбранный Кафкой стиль изображения «процесса», как смесь сатиры и мистики, где метафизические мотивы остаются для сюжета определяющими)<sup>16</sup>.

Греческое понятие *dike* включает в себя целый ряд значений – одновременно это «закон», «судебный процесс», «приговор» и «кара». На еще более глубоком онтологическом уровне спор о справедливости и несправедливости объединяет судопроизводство и промысел божий; отсюда возможно развитие темы «процесса» сразу по двум направлениям – либо по собственно юридическому пути в сферу права, либо по пути теологии в сферу религии, где речь будет идти уже о божественном могуществе<sup>17</sup> (в «процессе» Кафки сделана попытка пройти еще и третьим путем, использовав для этого энергетику мистицизма и бессознательного). Юридическая мифология «процесса» и основывается как раз на латентном присутствии в нем императивных предписаний божественного, которым подчинено существование всей его юридической оболочки, это же выражает и многоликая образность потаенного «закона». Признаки «юридического мифотворчества» становятся особенно заметными при конструировании глобальной модели «процесса», – тогда он рисуется вечным двигателем, начало и конец движения которого теряются в бесконечности.

Если для конкретного персонажа «процесс» должен иметь вполне конкретное временное начало, то только лишь потому, что данный персонаж сам включается в него и сам начинает отсчитывать время по земным часам, сам же «процесс» стоит над временем, он вполне реален, но непознаваем и складывается из действий (бездействий) участников, – даже за их вычетом в нем всегда остается нечто, не изменяющее своей сущности. «Процесс» реализуют специалисты – чиновники и в то же время в него втягиваются все остальные персонажи. География «процесса» неопределенна и обширна – он происходит в помещении суда, в ателье художника, в помещении банка, везде и повсюду осуществляются процессуальные действия. Точно также о «процессе» знают и судят все (кузина господина К., его дядюшка, все люди, встречающиеся на пути К.) но никто не знает его конкретных обстоятельств (состава преступления, хода разбирательства и т.п.), затрачивая огромные усилия, участники составляют ходатайства, жалобы и пр., даже не задумываясь о конкретном содержании дела (более всего для них важны форма и формальности), – да это и неважно: раз «процесс» идет, значит непременно будет вынесен приговор.

«Закон» не предлагает и не предполагает гласности, его основные документы (обвинительный акт) недоступны ни обвиняемому, ни защитнику. Защита в этих условиях весьма затруднена, поскольку ее стратегию и тактику можно выработать только основываясь на некоторых наблюдениях и догадках, появляющихся в ходе контактов со следователем на допросах, – вообще защита

---

<sup>16</sup> В. Беньямин, *Франц Кафка*, s. 213-214, 294.

<sup>17</sup> Й. Хейзинга, *dz. cyt.*, s. 99.

в «процессе» – явление «подпольное», подозрительное и только терпимое судьями. «Процесс» не вписывается в строго правовые рамки, он противопоставляется ведению «обычных гражданских дел», и если в последнем случае адвокат «доводит своего клиента до приговора суда на веревке», то в уголовных делах он сразу же «взваливает себе на плечи клиента и несет, не снимая, до самого приговора и даже после него», - здесь все участники «процесса», его субъекты, как бы сливаются в единое и органическое целое. Судью и обвиняемого в «процессе» самым тесным образом связывает общность языка, основанная на идее мышления, как речи или внутренней речи:

Чтобы перенестись в мир обвиняемого, юстиция пользуется особым опосредующим мифом, имеющим широкое хождение в официальном обиходе, – мифом о прозрачности и всеобщности языка

Этот миф позволяет власти рассматривать человека как объект, описывая и осуждая его. Жертва и ее поступки априори подводятся под ту или иную категорию вины, судят человеческое сознание, предварительно постулировав и описав его как объект<sup>18</sup>. Потому-то так важно для судей, чтобы именно эта словесная реальность и представлялась единственно истинной. Современный исследователь замечает:

указание на большую численность судей заставляло думать о них как о некоем организме, едином целом, как о корпусе чиновников, объединенных общими целями.<sup>19</sup>

«Закон» практически безмолвствует, если не считать тех фрагментарных знаков, которые он подает обвиняемому, однако это говорит вовсе не о его слабости или безразличии к подвластным, но напротив, как показывает опыт, – там, «где действуют слова, нет власти, а там, где есть власть, слов даже и не замечают». Язык, чтобы обрести власть, с необходимостью должен стать тайным, непонятным для непосвященных; власть тогда особенно могущественна, когда она непознаваема – это элементарная наука власти: как говорил Жан Полан, «тайный язык отсылает нас к тайной науке, а тайная наука – к тайному языку. Вырваться из этого круга невозможно»<sup>20</sup> и, это тоже – свойство «процесса». Однако даже информация, доступная судебским чиновникам, явно недостаточна для определения существа «закона»: каждый чиновник занимается только частью дела, «выделенного для него законом», и ничего не знает о полном или дальнейшем ходе дела, «закон» непознаваем даже

---

<sup>18</sup> Р. Барт, dz. cyt., s. 96.

<sup>19</sup> О.И. Тогоева, «Истинная правда», Языки средневекового правосудия, Moskwa 2006, s. 94.

<sup>20</sup> Ж. Полан, *Сакральный язык*, [w:] *Коллеж социологии*, s. 469-470.



## Semiotyka biurokracji: przypadek Franca Kafki

для них, – так страж «закона» не знает ни того, что творится в его недрах, ни того, какой в этом смысл, и сам все время пребывает в заблуждении. На суд не оказывают действенного влияния представленные ему доказательства, и эффективным может оказаться лишь кулуарное воздействие (в совещательных комнатах, в коридорах, в ателье художника), поэтому подпольные адвокаты используют свои личные связи:

по настоящему ценными являются только частные личные знакомства [...] Только так и можно повлиять на ход процесса – сначала исподволь, а потом все более и более заметно.

При этом люди, не обладающие официальными статусами и должностями, оказываются значительно более влиятельными, чем официальные служащие.

Здесь в ткани сюжета проступают явные черты приватности, неформального решения коллизий. Персонажи, роль которых вынесена за пределы официальных учреждений (но не за границу «процесса» в его широком понимании), являются носителями деформирующего начала, побуждающего сюжет отрываться от собственно юридической (в традиционно-профессиональном понимании) материи. Именно от субъектов, не вписанных в профессиональную подструктуру «процесса», и исходят наиболее действенные импульсы, определяющие развитие сюжета: содержание «закона» герою раскрывают подпольный адвокат, художник, священник, бизнесмен и др.; наименее активны в плане самораскрытия официальные чиновники: следователь на допросе в основном молчит, судьи остаются недоступными и анонимными. Элементы приватности дополняются некоторыми чертами коллегиальности (ритуал составления ходатайства несколькими судьями, многолюдное собрание для проведения допроса у следователя, проведение ареста несколькими инспекторами), еще более подчеркивающими замкнутый и закрытый характер «процесса»: увеличение числа его участников, пожалуй, лишь указывает на широту охвата и всеильность «закона». Чиновники приходят в ателье Титорелли, обсуждают детали «процесса», могут даже менять свою точку зрения на его ход, однако все это никак не может быть использовано защитой.

«Степени и ранги суда бесконечны и неизвестны даже посвященным», как выглядит высший суд, никто не может знать точно, высшие судебные чиновники недоступны для кого бы то ни было. В судебной иерархии, кроме подпольных адвокатов, существуют еще и официальные адвокаты, крупные и мелкие. Крупные (они как и высшие судебные чиновники, никому неизвестны и недоступны) берутся за дела, выходящие за пределы низших судебных инстанций: в этом выражается очевидная противоположность анонимного, всемогущего «верха» и рутинного, гротескного и персонифицированного

«низа». Такое противопоставление «верха» и «низа» дает основание некоторым исследователям интерпретировать данный сюжет в сакрально-религиозном аспекте, опираясь на такие категории как «искупление», «жертва», «Бог-отец» и обыгрывая дихотомию иудейско-христианского мирозерцания. Характеристики мелких судейских чиновников намерено занижены (убогая одежда, неприглядность судебных помещений, контора адвоката, напоминающая подвал без окон), гротеск подчеркивает их индивидуальную незначительность, – «процесс», «закон» стоят высоко над ними.

### 5. Символы и ритуалы

Большую роль в «процессе» играют различные знаки и символы, понятные только посвященным. Участники «процесса» всеми силами стремятся их расшифровать – «по лицу обвиняемого, особенно по рисунку его губ, видно, чем кончится его процесс», так, по губам господина К. один из подсудимых читает не только его, но и свой приговор. Служанка адвоката, которая заводит романы с его клиентами, видит в них красавцев, поскольку на их облике «лежит печать обвинения», ну а люди, искушенные в судебных делах,

могут среди любой толпы увидеть каждого обвиняемого по лицу [...]. Все кроется в поднятом против них деле, это оно так на них влияет.

Элементы иконографии очень важны для семиотики «процесса» – значимым здесь становится буквально все: черты лица, костюм, движения. (Важную роль играют также театральные костюмы палачей, элегантная одежда заведующего канцелярией, именно одежду пытаются похитить инспекторы у обвиняемого). Особую семантическую нагрузку несут живописные элементы знаковости, в которых эстетическое и юридическое коррелируется как в типовых фигурах (чиновники, адвокаты, судьи), так и в анализе конкретных процессуальных действий: художник Титорелли, общаясь с судьями, усваивает их язык, но сохраняет в работе собственную живописную технику, правда, утрачивающую «артистический размах мысли»; у следователя господин К. находит непристойно иллюстрированные «юридические» книги, по которым тот работал во время допроса. Догматизм и схоластика юридических толкований «закона» элегантно дополняются иконическими изысканиями Титорелли, который принадлежит к семейству судебных художников, должность которых передается по наследству, в своей работе он следует обязательному правилу (что и дает ему возможность так долго оставаться активным участником «процесса»)

для изображения разных чиновников установлено множество разнообразных, сложных и, прежде всего, тайных правил, недоступных никому, кроме определенных семейств.

Поэтому и ателье художника «в сущности относится к судебным канцеляриям», способ изображения судей на портретах обусловлен не столько эстетическими правилами и нормами, сколько требованиями «закона», его иерархии и символики, самим ритуалом «процесса». Обязательные символы «процесса» выявляются во многих ритуализированных действиях персонажей, с той или иной степенью осознанности пытающихся воздействовать на его ход. Обязательные предписания прочитываются ими на уровне иррационального восприятия, последствия этих действий не могут быть спрогнозированы, а их эффективность не поддается оценке. Ритуальность только подчеркивает могущество «закона», а подробность и скрупулезность их описания контрастно выделяют его непознаваемость, – при этом обращают на себя внимание явная нелепость и гротескность многих из этих действий.

Ритуализация процессуальных действий выражена, например, в технике составления судебных ходатайств, для чего установлены определенные правила – включение в вводную часть общих фраз, лестные слова в адрес чиновников, самовосхваление и, наконец, анализ сходных судебных разбирательств. Ходатайство подписывается судьями, в число которых может попасть и судья, ведущий дело. Ходатайство может не рассматриваться и не учитываться судом вовсе, но составлено оно должно быть обязательно К. ритуальным процессуальным действиям относятся также постоянные посещения суда обвиняемыми; их шляпы положенные под скамьи, – тоже элемент ритуальности. Ритуальный характер, отличающийся яркой символикой, носит и сцена наказания стражей в банке, поведение тюремного священника и господина К. в соборе, манеры палачей, ведущих К. на казнь (между ними и героем возникает как бы негласный договор, выражающийся в разворачивании поведения, ожидаемого сторонами друг от друга). Наиболее яркой ритуальной картиной, приближающейся по своим характеристикам к мифологической, является сцена жертвоприношения – казни.

Йохан Хейзинга различал три игровые формы судопроизводства: азартную игру, состязание или спор об заклад, и словесный поединок, – похоже, что «процесс» у Кафки соединяет в себе черты сразу и первой, и третьей разновидности, (до открытого состязания сторон дело в «инквизиционном» процессе просто не может дойти), – то, что здесь выступает как «закон», скорее напоминает «волю богов» или явление высшей власти, «иерофанию». Борьба, которую ведут герои, выступает как одна из форм судопроизводства, однако, учитывая, «что в конечном итоге священный смысл примысливается к любому решению, борьбу можно рассматривать как форму гадания»<sup>21</sup>, – отсюда, спонтанность и неопределенность решений и процессуальных действий, драматическое и игровое содержание и мотивации поступков персонажей.

---

<sup>21</sup> Й. Хейзинга, dz. cyt., s. 101, 108.

Игровые и символические элементы, насыщающие повествование, выполняют важную конструктивную функцию: пересекаясь и взаимодействуя с реальными процессуальными и правовыми структурами в рамках общего контекста и имитируя их язык, эти элементы способствуют размыванию правой реальности, деформации ее пространственных и временных координат.

Подобная литературная интерпретация неизбежно вызывает смещение реальных процессуальных вех и этапов, вводя в общую перспективу ощущение некоей двусмысленности и неясности, за которыми просвечивает нечто иное, более фундаментальное и незыблемое. За внешними формами и признаками правового действия, которые не выдерживают натиска игры, открываются другие пространство и время. В них уже действует иная логика и им присуща иная поэтика: невысказанное здесь становится единственно возможным, причинно-следственные связи (на которых строится вся логика юриспруденции) исчезают, уступая место иным соотносимостям и связям объектов: «процесс» и «закон» выпадают из рамок линейного времени, а пространство, меняет свою структуру, то стягивается в точку, то растягивается в бесконечность. Мы входим здесь в область, которую нельзя определить иначе, как сферу нового политического и правового мифотворчества, столь свойственного многим мыслительным устремлением XX века.

## Semiotyka biurokracji: przypadek Franca Kafki

### Streszczenie

#### Semiotyka biurokracji: przypadek Franca Kafki

Autor analizuje problem prawa, procesu sądowego i biurokracji z dzieła Franca Kafki *Proces*. Dochodzi do wniosku, że prawo (w znaczeniu przepisów normatywnych), zbiór reguł i prece-densów, z komentarzem, techniki zbierania dowodów i organizacji wstępnego śledztwa oraz procesu sądowego mogą być uważane za jeden z głównych tematów powieści. Prawne realia (struktury i procedury) określają kierunek rozwoju tematu. To one sprawiają, że stadium nie-określoności kończy się wraz z ogłoszeniem wyroku.

Autor pokazuje także irracjonalne elementy *Procesu*. Z jednej strony proces jawi się jako mono-tonna działalność kancelaryjna, w trakcie której dokumentacja krąży między instancjami. Żaden z uczestników procesu nie jest w stanie przewidzieć, kiedy i jak się on zakończy. Można jedynie mówić o jego treści, znaczeniu i perspektywach. Weberowski model biurokracji (racjo-nalnie zbudowana struktura władzy ze ściśle określonymi funkcjami, hierarchicznym podpo-rządkowaniem i ze zdeterminowanym odniesieniem do przepisów normatywnych) powstawa-ła mniej więcej w tym samym czasie, gdy wydawano *Proces* Kafki. Te dwa modele struktury biurokratycznej okazały się diametralnie różnymi od siebie – w przeciwieństwie do idealnego modelu sprawowania władzy Maxa Webera, model Kafki charakteryzuje się rozmyciem granic między formalnym i nieformalnym, oczywistym umniejszeniem znaczenia przepisów norma-tywnych (realnie ustanowionych, a nie transcendentnych), wniesieniem elementów kolegialno-ści do ścisłej struktury podległości.

Po włączeniu do procesu, oskarżeni i ich obrońcy, starają się deszyfrować elementy *prawa* i wyjaśniać zasady gry, ale, o ile główna strategia gry dalej pozostaje dla nich nieznaną, pierwsze przygotowane przez nich dokumenty mają na celu tylko wysondowanie sytuacji: irracjonalność takich czynności procesowych została już zapisana w samej istocie *Procesu*. Ostatecznie pozo-staje tylko własne doświadczenie.

Dużą rolę odgrywają w *Procesie* liczne znaki i symbole, jasne tylko dla wtajemniczonych. Po-dobnie, Autor zwraca także uwagę na rytualizację czynności procesowych, którą najdobitniej wyraża scena wykonania wyroku.

Za zewnętrznymi formami i oznakami czynności prawnej, które nie wytrzymują nacisku gry, otwiera się inna przestrzeń i czas. Tam działa już inna logika z inną poetyką. Giną związki przyczynowo-skutkowe (na których zbudowana jest logika jurysprudencji) i ustępują miejsca innym odniesieniom i związkom: *proces* i *prawo* wychodzą z ram czasu liniowego, a przestrzeń, zmienia swoją strukturę, to kurcząc się do punktu, to znów rozciągając się w nieskończoność. Wchodzimy tym samym w sferę, której nie można nazwać inaczej niż nowym politycznym i prawnym mitotwórstwem, tak charakterystycznym dla wielu kierunków myślowych XX wie-ku.