

Новикова С.Ю.

**«ПРЕВРАЩЕНИЕ» ФРАНЦА КАФКИ:  
РОССИЙСКИЕ КИНОАДАПТАЦИИ<sup>©</sup>**

*Независимый исследователь,  
Россия, Санкт-Петербург, svetlana.y.novikova@yandex.ru*

*Аннотация.* В статье на материале двух киноадаптаций новеллы Франца Кафки «Превращение» (1915) – одноименных фильмов режиссеров Валерия Фокина (2002) и Константина Селивёрстова (2018) – исследуются особенности перевода литературного оригинала на язык кино. Анализируются режиссерские интерпретации новеллы, уделяется внимание способам передачи авторской поэтики посредством кинематографических приемов. Рассматриваются интермедиальные связи, возникающие при обращении к другим видам искусства (живописи, музыке). Исследуется влияние российской литературной и кинематографической традиции на восприятие тем и мотивов в творчестве Кафки. Предложенный анализ расширяет представления о взаимодействии литературы и кинематографа, а также об историко-культурных контекстах восприятия прозы писателя в России XXI в.

*Ключевые слова:* Франц Кафка; film studies; adaptation studies; интертекстуальность; компаративистика; рецепция.

Получена: 31.05.2024

Принята к печати: 25.06.2024

Novikova S.Y.

***Metamorphosis of Franz Kafka: Russian film adaptations<sup>©</sup>***

*Independent Researcher,*

*Russia, Saint Petersburg, svetlana.y.novikova@yandex.ru*

*Abstract.* This article examines the translation of Franz Kafka's novella "The Metamorphosis" (1915) into the language of cinema, based on the material of two cinematic adaptations: the eponymous films by Russian directors Valery Fokin (2002) and Konstantin Seliverstov (2018). The directors' interpretations of the novella are analyzed, with a special focus on the methods of conveying the author's poetics through cinematic techniques. The intermedial connections that arise when engaging with other forms of art (painting, music) are examined. The influence of Russian literary and cinematic traditions on the perception of Kafka's themes and motifs is explored. The proposed analysis expands the understanding of the interaction between literature and cinema, as well as the historical and cultural contexts of the reception of Kafka's prose in the twenty-first-century Russia.

*Keywords:* Franz Kafka; film studies; adaptation studies; intertextuality; comparative studies; reception.

Received: 31.05.2023

Accepted: 25.06.2024

«Нам, живущим в потопе визуальных раздражителей, трудно понять завораживающее впечатление, какое кино во времена Кафки вызывало у тех, кто готов был целиком и полностью предаться иллюзионизму этого искусства <...> Почти не ощущая порога, войти в эфемерные, подобно самой жизни безостановочно тающие перед тобой картины, – для Кафки, который постоянно стремился стереть свою реальную личность, это было, наверно, чем-то вроде искушения святого Антония в пустыне» [Зебальд, 2020, с. 176–177], – размышлял В.Г. Зебальд о том впечатлении, которое, вероятно, мог оказывать на автора «Превращения» кинематограф. Интерес Франца Кафки к кино, нашедший отражение в его дневниках и письмах (и прежде всего – к Фелиции Баур), достигает апогея в 1910–1913 гг. [Zischler, 1996, S. 155] – период, обрамляющий работу над новеллой, появившейся на свет в ноябре-декабре 1912 г.

Первые попытки осмыслить связь между прозой писателя и кинематографом обнаруживаются у Вальтера Беньямина и Теодора

Адорно. По мысли Беньямина, «истинный ключ к пониманию Кафки держит в своих руках Чаплин». В творчестве обоих философу видится «двуликость»: одни и те же события у Чаплина и Кафки наделяются одновременно внеисторическим содержанием и насущной актуальностью [Беньямин, 2000, с. 226]. В письме Беньямину от 17 декабря 1934 г. Адорно называет прозу Кафки «последними, исчезающими пояснительными текстами к немому кино», не случайно прекратившему свое существование почти одновременно со смертью писателя [Беньямин, 2000, с. 205]. Произведения Кафки, по мнению Адорно, характеризует двойственность художественного жеста: с одной стороны, погружение в полную немоту, означающее модернистское уничтожение языка, с другой – «возышение» из немоты в музыку [там же].

В дальнейшем тема получила освещение на разных уровнях. Изучались отношения Кафки с ранним кинематографом [Jahn, 1962; Augustin, 1987; Zischler, 1996]. Работа «Кафка идет в кино» (1996) Г. Цишлера – исследователя, проделавшего почти детективную работу в попытках отыскать следы посещения Кафкой и Бродом кинотеатров в Праге и за ее пределами, – подробно описывает подтвержденные и предполагаемые контакты писателя с современным ему киноискусством. Предпринимались попытки раскрыть влияние киноэстетики на прозу Кафки [Alt, 2009; Brabandt, 2009], а также отыскать некие черты кинематографической визуальности в самой прозе писателя [Бакирова, 2012]. Влияние нового медиа обнаруживается уже в начале творческого пути Кафки, о чем свидетельствуют ранние дневниковые записи. Подлинной темой его творчества, по замечанию П.-А. Альта, становится не история отдельного человека, но феноменология зрения, жестов и языка тела [Alt, 2009, S. 144]. При этом проза Кафки почти не содержит прямых отсылок к содержанию тех или иных фильмов. Исключением стала «Белая рабыня» (*The White Slave Girl*, 1911) – один из ремейков датской ленты, рассказывающей о вовлечении девушек в занятия проституцией, – упомянутая в набросках совместного романа Макса Брома и Кафки «Рихард и Самуэль» (1912).

Влияние кинематографа (в том числе американских комедийных фильмов), по мнению большинства исследователей, проявляется, скорее, в обращении к общим техническим, стилевым и сюжетным приемам нового медиа. Так, например, К. Дуттлингер,

указывая в этой связи на использование монтажной техники в сборнике «Созерцание» [*Betrachtung*, 1912], сближает язык тела персонажей Кафки с телесным языком, свойственным немому кино, и приписывает американские мотивы в прозе писателя влиянию нового медиа [Duttlinger, 2010, S. 73–74]. Осуществлялись попытки исследовать названную тему и в более узких аспектах – к примеру, применить терминологический аппарат кино для анализа звукового ряда, вводимого писателем в его прозу, как это делает К. Геллен в работе «Кафка и шум: открытие кинематографического звука и литературный модернизм» [Gellen, 2019]. Наконец, подвергались интермедиальному анализу отдельные киноадаптации и те кинокартины, на которые повлияли романы и малая проза писателя. В первую очередь назовем здесь статьи сборника «Медиаморфоза: Кафка и движущееся изображение» [Mediamorphosis: Kafka and the moving image, 2016] и статью В.Г. Зусмана, посвященную одной из русских экranизаций «Замка» [Зусман, 2016]. Помимо общего вклада в изучение взаимодействия двух искусств, такого рода исследования помогают уточнить особенности восприятия автора в различных историко-культурных контекстах. Названные аспекты являются центральными и в настоящей статье.

Начало попыток переложить произведения Кафки для русскоязычной киноаудитории – на сегодняшний день насчитывается около десяти картин – было положено в годы перестройки короткометражным фильмом «Сельский врач» (1988) украинского режиссера Сергея Маслобойщика, выпускника высших курсов сценаристов и режиссеров Госкино СССР. Спустя шесть лет на экраны вышла отмеченная многочисленными призами кинофестивалей картина «Замок» (1994) Алексея Балабанова. В том же году появился мультфильм «Землемер» Дмитрия Наумова и Валентина Телегина, в основу которого также легли мотивы «Замка». Параллельно, в 1994 г., Маслобойщикова представил зрителям полнометражную ленту «Певица Жозефина, или Мышиный народ» (Украина, ФРГ) – кинофантазию по мотивам романа «Америка» и нескольких новелл писателя. В 2002 г. на экраны вышел полнометражный фильм Валерия Фокина «Превращение» с Евгением Мироновым в главной роли, в 2010 г. – короткометражные «Клерк» Дмитрия Теренина и «Это мое привидение» Екатерины Москвиной, основанные на вольных интерпретациях различных произведений писателя.

Наконец, последние по времени работы принадлежат петербургскому режиссеру Константину Селивёрстову: трилогия, включающая полнометражные «Замок» (2014) и «Процесс» (2015), а также короткометражное «Превращение» (2018).

«Превращение» московского театрального режиссера Валерия Фокина, на тот момент художественного руководителя и генерального директора Творческого центра им. Вс. Мейерхольда, – цветная полнометражная лента с внушительным бюджетом, в которой, помимо Евгения Миронова, были задействованы такие звезды российского кино, как Игорь Кваша, Татьяна Лаврова, Авангард Леонтьев. Киноадаптация возникла на основе одноименного театрального спектакля. Постановка Фокина, шедшая в московском театре «Сатирикон» с 1995 по 2001 г., была отмечена призами на многих театральных фестивалях и принесла исполнителю роли Замзы Константина Райкину Государственную премию России в области литературы и искусства (1995).

Путь Кафки к российскому читателю – «трудное путешествие Франца Кафки в Россию» (Лев Копелев) [Копелев, 1991] – растянулся, как известно, на долгие годы. Первая журнальная публикация на русском языке появилась в 1964 г. Первый, вышедший в 1965 г. сборник стал библиографической редкостью. «Пражская весна» сделала публикацию его произведений в СССР почти невозможной. По-настоящему доступные массовому читателю собрания прозы Кафки увидели свет лишь в 1991–1995 гг. В 1981 г. на малой сцене МХТ была показана постановка Марка Розовского «Отец и сын» – спектакль, в основе которого лежали «Письмо к отцу» (1919) и «Приговор» (1912). Однако после десятка показов спектакль был запрещен. «Превращение» Фокина впервые знакомило театрального зрителя и с текстом новеллы, и с художественным миром писателя. Режиссерская трактовка, как в спектакле, так и в кинокартине, была отмечена психологическим биографизмом и примыкала к интерпретациям, по поводу которых Сьюзен Зонтаг писала: «те, кто читает Кафку как психоаналитическую аллегорию, находят у него безоглядно обнаженный страх перед отцом, страх кастрации, чувство собственного бессилия, порабощенность снами» [Сонтаг, 2014, с. 11].

«Превращение» Константина Селивёрстова – появившийся пятнадцать с небольшим лет спустя черно-белый 24-минутный

фильм, образец малобюджетного независимого арт-кинематографа, в отличие от фильма Фокина никогда не демонстрировался в прокате. «Невольный хранитель потухших традиций некрореалистов», «представитель поколения и социального слоя, толком лишенного голоса в кино последних двадцати с небольшим лет: городской интеллигент, <...> вагиновский герой», – характеризовал его создателя один из критиков [Чувилляев, 2013]. Роль Замзы в фильме исполнил артист БДТ им. Г.А. Товстоногова Антон Шварц. Селивёрстов исходил из принципиальной непереводимости литературного произведения на язык кино. Его версия «Превращения» представляла собой вольную фантазию по мотивам новеллы. В 2018 г. картина обращалась к другому зрителю – знакомому с содержанием текста-источника, основными темами творчества Кафки, местом писателя в каноне мировой литературы и основными трактовками его творчества. Представление о Кафке как пророке ужасов XX в. и эксперте в вопросах тоталитаризма – часть расхожих представлений о писателе, на которые во многом опирается эта работа.

Казалось, выраженная визуальная составляющая в прозе писателя должна была бы существенно облегчить работу режиссера. Тем не менее произведения Кафки довольно трудно поддаются экranизации. Несмотря на множество попыток, существует не большое число фильмов, подобно «Процессу» Орсона Уэллса (*The Trial*, 1962) ставших событиями в истории кинематографа. По мнению некоторых исследователей, мультфильмы Яна Шванкмайера или художественные фильмы Дэвида Линча куда ближе подходили к сути письма Кафки, чем многие киноинтерпретации его произведений [Brady, Hughes, 2002, p. 230]. В случае с экranизацией «Превращения» ситуация дополнительно осложняется запретом, наложенным писателем на изображение насекомого<sup>1</sup>. В письме от 25 октября 1915 г., адресованном в издательство Курта Вольфа, Кафка сообщает, что насекомое не следует рисовать даже издалека.

---

<sup>1</sup> Впрочем, это не останавливает режиссеров от попыток переложить произведение для киноэкрана. Известно не менее десятка адаптаций новеллы: «Превращение» (*Die Verwandlung*, 1975), реж. Ян Немец (Германия, Австрия); анимационный фильм «Превращение господина Замзы» (*The Metamorphosis of Mr. Samsa*, 1978), реж. Кэролин Лиф (Канада); «Превращение Франца Кафки» (*The Metamorphosis of Franz Kafka*, 1993), реж. Карлос Атанес (Испания); «Превращение» (*Die Verwandlung*, 2015), реж. Игорь Плишке (Германия) и др.

Вместо этого он предлагает художнику изобразить родителей и управляющего перед закрытой дверью или, что лучше, родителей и сестру, сидящих в освещенной комнате, и приоткрытую дверь в темную комнату Грегора. А.В. Белобратов предлагает понимать этот запрет в духе тайхоскопии («рассказа со стены») в гомеровской «Илиаде». Красота Елены, изображенная не напрямую, а в реакции на нее троянских старцев, приобретает в подобном описании большую силу и выразительность. Одновременно запрет предлагается интерпретировать и как реакцию на художественные открытия, сделанные в «театре ожидания» Мориса Метерлинка: страх и ужас требуют особого, непрямого изображения [Белобратов, 2000, с. 9].

Режиссеры по-разному обходятся с запретом. В фильме Фокина насекомое появляется уже в начальных титрах: зритель видит графическое изображение лежащего в постели существа, напоминающего сороконожку. Далее образ Грегора и весь фильм строятся на демонстрации возможностей актерской пластики – насекомое изображает актер. Зависающий на потолке Грегор, лапки насекомого, покрытые слизью, – фильм демонстрирует все зрелищные моменты превращения. Не столь прямое прочтение, как в фильме «Превращение» английского режиссера Криса Суонтона (2012), где насекомое (жука) визуализировано с помощью компьютерной графики, и тем не менее, несмотря на некоторое остранение, довольно буквальная интерпретация образа. Подобный подход позволяет режиссеру отобразить психологическую составляющую превращения. Демонстрируя осваивающегося с новым телом героя, Фокин пытается передать степень соотношения комического и трагического, которая характеризует новеллу.

То, что Грегор Замза, приняв обличие насекомого, сохраняет человеческую идентичность, а также неопределенность в отношении вида насекомого и запрет на его изображение, побуждали литераторов трактовать превращение как метафору, фантазию героя [Beißner, 1983, S. 138]. Именно к этой трактовке ближе Замза в фильме Селивёрстова. Режиссер отказывается от каких бы то ни было психологических интерпретаций. Грегор выведен как человек, агонизирующий на смертном одре. Перед зрителем «голая жизнь» Джорджа Агамбена – существование, сведенное к страдающему телу. Герой предстает мучеником, погибающим от абсурда окружающей действительности, манифестиированного в виде

медииного хаоса. Он обрушивается на героя из телевизора. Насекомое появляется лишь в бредовых видениях Грегора – в виде изображения гигантской стрекозы, а также в искаженном облике самого героя. Он предстает на экране с непропорционально большой головой и короткими руками-щупальцами – образ, заставляющий вспомнить о «Плачущем пауке» (1881) Одилона Редона (1840–1916) – картине, нередко служащей иллюстрацией к «Превращению».

Киноадаптация Фокина сохраняет время, место действия и существенную часть текста. Сохранена и трехчастная структура «Превращения». Все это сочетается с переработкой новеллы. Она осуществляется в традициях русского психологического театра и продиктована необходимостью придумывать и развивать обстоятельства, в которых действуют герои. Детально проработаны психологические портреты прислуги. Добавлены мизансцены, служащие уточнению отношений между персонажами. Отец со злостью закрашивает краской окно между комнатами, через которое Грегор наблюдает за семьей. Сам Грегор подглядывает за сестрой – за домогательствами, которым она подвергается со стороны управляющего магазином, куда ее пристраивают работать родители. Инцестуальные мотивы, служащие, по мнению Ж. Делёза и Ф. Гваттари истинной причиной ненависти сестры к Грегору [Делёз, Гваттари, 2015, с. 19], оказываются важны для этой киноинтерпретации. Режиссер представляет подсознание Замзы и конфликт сына и отца, используя образы, легко интерпретируемые в духе популярных представлений о фрейдизме. В одном из снов герой садится на поезд. На входе его встречает отец в образе сотрудника железной дороги, он компостирует билет Грегора, пробивая в нем отверстие. Отец осуществляет символический контроль над жизнью сына, чья жизнь в силу профессии тесно связана с поездами.

В классификации способов связи между киноадаптацией и ее литературным источником, предложенной Д. Эндрю, – «заимствование», «скрещивание», «трансформация» (*borrowing, intersecting, transformation*) [Andrew, 1984, p. 98] – подобный модус адаптации литературного текста ближе к трансформации. Режиссер пытается сохранить верность духу текста, и фильм «управляет» литературной основой. Картина Селивёрстова в рамках этой классификации ближе к «скрещиванию». Исходный текст в такого рода адаптациях остается «неассимилированным», а сама адаптация становится,

скорее, вольным преломлением литературного оригинала. Режиссер существенно отходит от содержания новеллы и в большей степени пользуется медийной спецификой кинематографа. Происходящее на экране и звучащий за кадром текст новеллы на первый взгляд не связаны напрямую. Из повествования оставлена лишь линия, описывающая Замзу как человека, не способного отдать долг обществу. Фильм начинается с рассуждений Грегора о тяготах профессии коммивояжера. Звучат реплики отца и матери, сообщающие о приходе управляющего, слышен голос самого управляющего, реплика сестры, предлагающей избавиться от Грегора. В финале звучат слова о том, что насекомое издохло, и реплика отца о том, что теперь наконец-то можно поблагодарить бога.

Абсурд вторгается в повседневность вне телесного пространства героя. Его источником, как уже говорилось, предстает телевидение. В фильм включены фрагменты выступления Владимира Жириновского, выкрикивающего угрозы и оскорблений в адрес политических оппонентов, агрессивные высказывания других политиков и телеведущих. В новостях сообщается об убийствах и бомбардировках городов. Звучат ругательства в адрес загнивающего иексуально извращенного Запада. Телэкран в гиперболизированном, гротескном виде представляет страхи и моральную панику обывателя. «В Дании сто тысяч зоофилов, в Норвегии сто тысяч зоофилов...», – женский голос сообщает о якобы легализованных в Европе зооборделях, требуя оградить детей от извращений. За речью следует реплика из текста новеллы – сестра Грегора предлагает семье избавиться от монстра. Вместо вербализированной метафоры (превращение в насекомое) имеет место другой семантический перенос. Ассоциации с чем-то чужим и отталкивающим, которые вызывает насекомое, транслируются на некий условный Запад.

Оба режиссера предпринимают попытку создать сновидческую, ирреальную атмосферу. В картине Фокина она возникает прежде всего на повествовательном уровне: значительное место в ней занимают сны и видения Грегора, дописанные сценаристами. Так, в одном из снов герой видит себя рассматривающим витрину шляпного магазина, где работает его возлюбленная (образ, вдохновленный портретом дамы в меховой шляпе и боа). В другом на пустом, туманном вокзале в вагоны садится множество одинаковых фигур в котелках – реальность обретает сюрреалистические

черты. Реалистическое киноповествование включает эпизоды, где поведение персонажей нарушает законы физики, как в сцене, где управляющий в ужасе запрыгивает на шкаф. Визуально искажает реальность дождь (здесь режиссер опирается на текст новеллы). В фильме Селивёрстова для передачи атмосферы сна задействован более широкий арсенал визуальных, собственно кинематографических средств. Она создается наложением одного изображения на другое – многослойность отражает спутанное сознание Грегора. Сквозь изображение героя пропускают живописные полотна с сюрреалистическими мотивами. Камера замедляет и искажает движения персонажа, показывает кружение кровати-одра вокруг своей оси. Важным способом передачи сновидческой атмосферы становится звуковое сопровождение. В своей работе К. Геллен уделяет пристальное внимание началу «Превращения», анализируя «акустический крупный план» (термин киноведа Белы Балажа), возникающий при описании момента пробуждения Грегора: он помогает растянуть время и подробнее изобразить трансформацию героя [Gellen, 2019, p. 19]. В фильме Фокина нереальность происходящего подчеркивают атональная, дисгармоничная музыка (композитор Александр Бакши) и звуки дождя. Селивёрстов создает сложную, многослойную акустическую картину в духе Алексея Германа, смешивая в звуковом коллаже бытовые шумы (звуки льющейся воды, настраиваемого радиоприемника), кашель, стук сердца, агрессивные выкрики ведущих. Эклектичная звуковая среда создает ощущение напряженности и тревоги.

Адаптации становятся полем интертекстуальных взаимодействий. В первую очередь наблюдается попытка найти визуальный эквивалент поэтики писателя. Известно, что в 1902 г. Кафка слушал в Пражском университете лекции по истории искусств, посвященные, в частности, нидерландской живописи и христианской скульптуре [Haring, 2010, S. 5]. Дневники и свидетельства современников говорят о неподдельном интересе, который писатель питал к современной ему экспрессионистской и футуристической живописи. «Превращение» Фокина стремится воссоздать художественный мир Кафки с помощью живописи Рене Магритта (1898–1967). Любопытно, что полотнами бельгийского сюрреалиста в 1991 г. был иллюстрирован сборник «Замок. Роман. Рассказы. Притчи», вышедший в московском издательстве РИФ. Обложку украшала

картина «Красная модель» (1937), на форзаце было представлено изображение по мотивам другой картины Магритта. Образ Грегора в фильме, как убедительно показывает И. Мельникова, отсылает одновременно к нескольким полотнам: «Сын человеческий» (1964), «Человек в котелке» (1964) и «Прямодушие» (*La bonne foi*, 1964–1965). Эти картины воспроизводятся в киноповествовании фрагментарно. Например, в прологе, содержание которого написано сценаристом, появляется фигура человека в котелке, выделенная статичным крупным планом. Далее, в той части фильма, которая снята по тексту новеллы, присутствует эпизод, где отец бросает яблоки в Грегора. Картина, напрямую не связанная с текстом, превращается в своего рода визуальную квинтэссенцию новеллы, в которой физической причиной смерти героя становится ранение яблоком [Мельникова, 2009, с. 380–381]. В фильме Селиверстова сквозь изображение претерпевающего физические муки героя пропадают живописные полотна XIX – начала XX в. Среди них «Сатурн, пожирающий своего сына» (1819–1823) Франсиско Гойи (1746–1828), «Интрига» (1890) Джеймса Энсора (1860–1949), многочисленные произведения Георга Гросса (1893–1959) и других немецких экспрессионистов. Живописный ряд акцентирует мотивы отчуждения, агрессии толпы, жестокости времени. Фигурируют в кадре и многочисленные изображения распятий, позволяющие интерпретировать образ Грегора как христоподобную фигуру.

Черно-белые съемки в «Превращении» Селивёрстова и действие, показанное через язык тела, возвращают зрителя к эстетике немого кино. (Следует, впрочем, напомнить, что подобное восприятие характерно, скорее, для современного зрителя. Во времена Кафки кино не было в строгом смысле черно-белым – большинство лент были раскрашены вручную.) Присутствует и другая кинематографическая отсылка – к черно-белой картине «Преступление и наказание» Льва Кулиджанова (1970), а именно к эпизоду пробуждения Раскольникова и его закадровому монологу в начале фильма. На это отчетливо указывает и сходный звукоряд: фильм Кулиджанова начинается с бытовых звуков (дыхание, звуки шагов героя).

Обращают на себя внимание отсылки к Ф.М. Достоевскому, вообще характерные для русских экранизаций Кафки. Так, например, в фильме Алексея Балабанова «возникает образ “русского Кафки”, спаянный с художественным миром Ф.М. Достоевского»

[Зусман, 2016, с. 69]. «Двойник» (1846) называют одним из возможных претекстов «Превращения», обращая внимание на то, что в основе обоих произведений лежит идея о материализации бессознательных процессов, вызванных социальным давлением (Достоевский изображает прогрессирующее психическое заболевание) и указывая на очевидное сходство зерна: оба героя пробуждаются от беспокойного сна и мучительно пытаются осознать происходящие с ними изменения [Spilka, 1959, pp. 294–295]. Однако в данном случае Селивёрстова привлекает онейтрическая реальность как элемент поэтики Достоевского в целом. Грегор в фильме лежит в кровати, стоящей вплотную к кирпичной стене, – деталь, отсылающая к комнатке Ипполита Терентьева, окно которой упиралось в Мейерову стену, и к снам, в которых Ипполит видит «гадину», отдаленно напоминающую скорпиона, и тарантула. На связь образа насекомого с образами подпольных людей Достоевского указывала О.Н. Турышева [Турышева, 2003]. Мифологема подполья, как и образ насекомого у Кафки, испытавшего существенное влияние Достоевского, претерпевает существенную трансформацию. Подполье героев Достоевского связано с изоляцией извращенного духа. Злое и жестокое паукообразное насекомое – символический элемент этой мифологемы – предстает темным двойником героя. В мире Кафки подполье связывается с самоизоляцией несчастного существа, ограниченного зависимостью от необходимости, а образ насекомого – с попыткой ускользнуть от насилия, освободиться, избежать зависимости [там же, с. 130]. Наконец, отсылки к Достоевскому, что подтверждается и другими киноадаптациями Селивёрстова, в особенности фильмом «Процесс», также представляют собой попытку связать литературную вселенную Кафки с «петербургским мифом» русской литературы.

Диалог кино и литературы в анализируемых адаптациях произведений Франца Кафки – фильме Фокина начала 2000-х и более позднем фильме Селиверстова конца 2010-х годов – строится по-разному. Однако подход к передаче поэтики Кафки неизменно подразумевает пристальное внимание к теме сновидений, разрабатываемой на разных уровнях: нарративном, визуальном, аудиальном (этот уровень оказывается так же важен, как и визуальный). Трактовки новеллы обнаруживают отпечаток историко-культурного

и политического контекста, в котором возникают. Для первого фильма важно полнее раскрыть смысл произведения и психологическую драму метаморфозы, произошедшей с героем. Более поздняя по времени картина Селивёрстова истолковывает новеллу в ином духе, демонстрируя индивида-жертву политического абсурда, безликой власти. Подобную трактовку сегодня все чаще можно обнаружить в театре. Заметно увеличившееся в последние десять лет количество постановок по произведениям Кафки в значительной степени служит ответом на политические вызовы времени. Приведем лишь краткий список: «Кафка. Беккет» Творческой лаборатории Домашнего театра в доме Щепкина в Москве (2015, реж. Алексей Левинский); «Кафка» в московском Гоголь-центре (2016, реж. Кирилл Серебренников); «Процесс» в новосибирском театре «Красный факел» (2016, реж. Тимофей Кулебин); «Процесс» в московском Театре имени Ермоловой (2017, реж. Алексей Левинский); «Превращение» в санкт-петербургском «Театре на Литейном»; (2018, реж. Геннадий Тростянецкий); спектакль «Кафка. Schloß» в московской Школе современной пьесы (2018, реж. Дмитрий Лимбос); «Превращение» в Театре им. Евгения Вахтангова (2019, реж. Йозуа Резинг); «Процесс в исправительной колонии» в Первой студии БААТ (андеграундное питерского театральное движение) (2019, реж. Дарья Степanova); «Процесс» в Александринском театре (2021, реж. Аттила Виднянский). Можно прибавить и гастрольные спектакли – например, показанный в 2019 г. в Санкт-Петербурге «Процесс» Кристиана Люпы – сатирическую реакцию на политический абсурд польской жизни и гонения на режиссера.

В своей работе, посвященной теории адаптации художественных произведений, теоретик культуры Линда Хатчен указывает на радость узнавания – радость от повторения и припоминания, от комфорта ритуала и, одновременно, пикантности сюрприза – на которой базируется успех адаптации как культурного феномена [Hutcheon, 2013, р. 4]. Если в случае с «Превращением» Валерия Фокина радость заключается в узнавании сюжета знакомой новеллы, то «Превращение» Селивёрстова предлагает зрителю радость другого порядка – узнавание «своего» в чужом, узнавание Кафки как писателя, включенного в контекст русской культуры (вопрос об уникальности его произведений и способов художественного во-

площения темы абсурда в них нередко нивелируется), и отвечающего на вызовы отечественной действительности.

## Список литературы

- Бакирова Е.В. Проза Франца Кафки в аспекте кинематографической визуальности : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Санкт-Петербург, 2012. – 30 с.
- Белобратов А.В. Франц Кафка: созерцание сна // Кафка Ф. Превращение. Рассказы. Афоризмы / пер. с нем. С. Апта, вступ. ст. А. Белобратова. – Санкт-Петербург : Азбука, 2000. – С. 5–14.
- Беньямин В. Франц Кафка / пер. с нем. М. Рудницкого. – Москва : Ad Marginem, 2000. – 317 с.
- Делёз Ж., Гваттари Ф. Кафка за малую литературу. – Москва : Институт общегуманитарных исследований, 2015. – 112 с.
- Зебальд В Г. Campo santo / пер. с нем. Н. Фёдоровой. – Москва : Новое издательство, 2020. – 242 с.
- Зусман В.Г. Концептосфера фильма «Замок» режиссера Алексея Балабанова // Уайт Ф.Х. Бриколаж режиссера Балабанова : интервью, документы, воспоминания, мемуары коллег и друзей. – Нижний Новгород : Деком, 2016. – С. 64–69.
- Копелев Л. Трудное путешествие Франца Кафки в Россию // Кафка Ф. Замок. Роман, рассказы, притчи. – Москва : РИФ, 1991 – С. 399–410.
- Мельникова И. (Р)презентация Превращения : Фокин, Кафка, Магритт и проблема кинематографической адаптации // Киноведческие записки. – 2009. – № 92/93. – С. 374–387.
- Сонтаг С. Против интерпретации // Сонтаг С. Против интерпретации и другие эссе / пер. с англ. В. Гольшева и др. – Москва : Ад Маргинем Пресс, 2014. – С. 8–14.
- Турышева О.Н. Образ превращения в творчестве Ф.М. Достоевского и Ф. Кафки // Известия Уральского гос. ун-та. – 2003. – № 28. – С. 113–132.
- Чувильев И. Хроника текущих событий. Параллельщик Константин Селивёрстов и его экранизация «Процесса» // Colta. – 2013. – 5.11. – URL: <https://www.colta.ru/articles/cinema/1259-hronika-tekuschih-sobytiy> (date of access 21.05.2024).
- Alt P.-A. Kafka und der Film. Über kinematographisches Erzählen. – München : Beck, 2009. – 237 S.
- Andrew D. Concepts in film theory. – Oxford : Oxford univ. press, 1984. – 256 p.
- Augustin B. Raban im Kino. Kafka und die zeitgenössische Kinematographie // Schriftenreihe der Franz Kafka Gesellschaft. – 1987. – Vol. 2 (1987). – S. 37–69.
- Beißner F. Der Erzähler Franz Kafka und andere Vorträge. – Frankfurt. a.M. : Suhrkamp, 1983. – 150 S.
- Brabandt A. Franz Kafka und der Stummfilm. Eine intermediale Studie. – München : Martin Meidenbauer, 2009. – 89 S.
- Brady M., Hughes H. Kafka adapted to film // The Cambridge companion to Kafka / ed. by J. Peece. – Cambridge : Cambridge univ. press, 2002. – P. 226–241.
- Duttlinger C. Film und Photographie // Kafka-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung / hrsg. von Engel M., Auerochs B. – Stuttgart : J.B. Metzler, 2010. – S. 72–80.

- Gellen K. Kafka und Noise. The discovery of cinematic sound in literary modernism. – Evanston : Northwestern univ. press, 2019. – 252 p.
- Haring E.W. Leben und Persönlichkeit // Kafka-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung / hrsg. von Engel M., Auerochs B. – Stuttgart : J.B. Metzler, 2010. – S. 1–28.
- Hutcheon L., O'Flynn S. A theory of adaptation. – 2 ed. – London ; New York : Routledge, 2013. – 304 p.
- Jahn W. Kafka und die Anfänge des Kinos // Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. – 1962. – Jg. 6. – S. 353–368.
- Mediamorphosis: Kafka and the moving image / ed. by Sh. Biderman, I. Lewit. – New York ; London : Wallflower press : Columbia univ. press, 2016. – 286 p.
- Spilka M. Kafka's sources for the *Metamorphosis* // Comparative literature. – 1959. – Vol. 11, N 4. – P. 289–307.
- Zischler H. Kafka geht ins Kino. – Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 1996. – 163 S.

## References

- Bakirova, E.V. (2012). *Proza Frantsa Kafki v aspekte kinematograficheskoy vizual'nosti*: avtoref. dis. kand. filol. nauk. – Sankt-Peterburg.
- Belobratov, A.V. (2000). Frants Kafka: sozerstanie sna. In F. Kafka, *Prevaraschenie. Rasskazy. Aforizmy*. S. Apt (Trans.) (pp. 5–14). Sankt-Peterburg: Azbuka.
- Ben'yamin, V. (2000). *Frants Kafka*. (M. Rudnitskiy, Trans.). Moskva: Ad Marginem.
- Delez, Zh., & Gvattari, F. (2015). *Kafka za maliyu literaturu*. Moskva: Institut obshchegumanitarnykh issledovanii.
- Zebal'd, V.G (2020). *Campo santo*. (N. Fyodorova, Trans.). Moskva: Novoe izdatel'stvo.
- Zusman, V.G. (2016). Konzeptosfera fil'ma "Zamok" rezhissera Alekseya Balabanova. In F.K. Uayt (Ed.), *Brikolazh rezhissera Balabanova: interv'yu, dokumenty, vospominaniya, memuary kolleg i druzey* (pp. 64–69). Nizhniy Novgorod: Dekom.
- Kopelev, L. (1991). Trudnoe puteshestvie Frantsa Kafki v Rossiyu. In F. Kafka, *Zamok. Roman, rasskazy, pritchi* (pp. 399–410). Moskva: RIF.
- Mel'nikova, I. (2009). (Re)prezentatsiya Prevarascheniya: Fokin, Kafka, Magritt i problema kinematograficheskoy adaptatsii. *Kinovedcheskie zapiski*. 92/93. 374–387.
- Sontag, S. (2014). *Protiv interpretatsii*. (V. Golyishev et al., Trans.). Moskva: Ad Marginem Press.
- Turysheva, O.N. (2003). Obraz prevrashcheniya v tvorchestve F. M. Dostoevskogo i F. Kafka. *Izvestiya Ural'skogo gos. un-ta*, (28), 113–132.
- Chuvilyaev, I. (2013, Nov. 5). Khronika tekushchikh sobtyiy. Parallelschik Konstantin Seliverstov i ego ekrannizatsiya "Protsessa". *Colta*. Retrieved from <https://www.colta.ru/articles/cinema/1259-hronika-tekuschih-sobytiy>
- Alt, P.-A. (2009). *Kafka und der Film. Über kinematographisches Erzählen*. München: Beck.
- Andrew, D. (1984). *Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Augustin, B. (1987). Raban im Kino. Kafka und die zeitgenössische Kinematographie. *Schriftenreihe der Franz Kafka Gesellschaft*. 2. 37–69.
- Beissner, F. (1983). *Der Erzähler Franz Kafka und andere Vorträge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Biderman, Sh., & Lewit, I. (Eds.). (2016). *Mediamorphosis: Kafka and the Moving Image*. New York, London: Columbia University Press.
- Brabandt, A. (2009). *Franz Kafka und der Stummfilm. Eine intermediale Studie*. München: Martin Meidenbauer.
- Brady, M., & Hughes, H. (2002). Kafka adapted to film. In J. Preece (Ed.), *The Cambridge Companion to Kafka* (pp. 226–241). Cambridge: Cambridge University Press.
- Duttlinger, C. (2010). Film und Fotographie. In M. Engel & B. Auerochs (Eds.), *Kafka Handbuch: Leben – Werk – Wirkung* (pp. 72–80). Stuttgart: J.B. Metzler.
- Gellen, K. (2019). *Kafka und Noise. The Discovery of Cinematic Sound in Literary Modernism*. Evanston: Northwestern University Press.
- Haring, E.W. (2010). *Leben und Persönlichkeit*. In M. Engel & B. Auerochs (Eds.), *Kafka Handbuch: Leben – Werk – Wirkung* (pp. 1–28). Stuttgart: J.B. Metzler.
- Hutcheon, L., & O’Flynn, S. (2013). *A Theory of Adaptation* (2<sup>nd</sup> ed.). London; New York: Routledge.
- Jahn, W. (1962). *Kafka und die Anfänge des Kinos. Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*. 6. 353–368.
- Spilka, M. (1959). Kafka’s Sources for the Metamorphosis. *Comparative Literature*. 11(4). 289–307.
- Zischler, H. (1996). *Kafka geht ins Kino*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

---

*Об авторе*

**Новикова Светлана Юрьевна** – кандидат филологических наук, независимый исследователь, Санкт-Петербург, Россия, svetlana.y.novikova@yandex.ru, ORCID-ID: 0000-0002-1926-1046

*About the author*

**Novikova Svetlana Yuryevna** – Cand. Sc. (Philology), independent scholar, St. Petersburg, Russia, svetlana.y.novikova@yandex.ru, ORCID-ID: 0000-0002-1926-1046