

Л.В. КУЗНЕЦОВА (*Санкт-Петербург, Россия*)

УДК 821.112.2(436):791.43-2(470)
ББК ШЗЗ(4Авс)6-8,44Щ374.3(2)6-7

ПОЭТИКА ПРОСТРАНСТВА ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕКСТА НА ЭКРАНЕ¹

Аннотация. В статье рассматриваются проблемы интерсемиотического перевода, то есть перевода с одного вида искусства на другой. Согласно Ю. Лотману, перевод – универсальный семиотический механизм, любое взаимодействие между разными знаковыми системами и между разными сознаниями. Автор экранизации вступает в диалог с автором литературного произведения-оригинала, а сама экранизация вступает в диалог с этим литературным оригиналом. В качестве примера берется роман «Замок» Франца Кафки и исследуются средства, с помощью которых режиссеры Алексей Балабанов и Михаэль Ханеке представляют на экране особенности пространства романа Кафки: субъектность, фрагментарность, иерархичность. Рассматривается, насколько полной может быть передача смыслов литературного произведения и почему интерсемиотический перевод не означает буквального воспроизведения текста источника.

Ключевые слова: пространство, экранизация, интерсемиотический перевод, Франц Кафка, Алексей Балабанов, Михаэль Ханеке.

В данной статье будет рассмотрено, как поэтика пространства, которое изображено в художественном произведении, передается с помощью трансмедиального, или интерсемиотического, перевода. Мы разделяем точку зрения, что разные виды искусства (и, шире, разные типы текстов в культуре в целом) являются отдельными семиотическими системами, и если какой-либо текст переходит из одной из них в другую, то он подвергается интерпретации и адаптации – т.е. происходит акт интерсемиотического перевода. Если эти системы – разной природы (например, одна из них является вербальной, как литература, а другая – визуальной, как кинематограф или живопись), то перевод является также и трансмедиальным: из одного вида медиа, вербально-

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ. Проект «Интертекстуальная поэтика русской прозы XIX – XXI веков и теоретические основы интертекстологии» № 15-34-01013.

го или визуального, в другой. Такие виды адаптаций, как экфрасис или экранизация художественной литературы, – это разновидности интерсемиотического трансмедиального перевода.

Говоря о «переводе», мы понимаем этот термин в семиотическом ключе и придерживаемся точки зрения Ю.М. Лотмана. Для него перевод – универсальный семиотический механизм, любое взаимодействие между разными знаковыми системами и между разными сознаниями; даже более того – «элементарный акт мышления есть перевод». Продолжая эту мысль, Лотман замечает, что «элементарный механизм перевода есть диалог. Диалог подразумевает асимметрию, асимметрия же выражается, во-первых, в различии семиотической структуры (языка) участников диалога и, во-вторых, в попеременной направленности сообщений» [Лотман 2001: 268]. Как известно, для Лотмана участниками диалога могут быть не только люди, но и тексты, любые семиотические системы. Другими словами, автор экранизации вступает в диалог с автором литературного произведения-оригинала, а сама экранизация вступает в диалог с самим литературным оригиналом. Причем надо отметить, что перевод никогда не может быть осуществлен полностью и без потерь: по Лотману, если бы такой перевод был возможен в культуре, то он был бы полностью бессмысленным. Суть перевода, по Лотману, – точно передать определенную часть важных смыслов, другую часть не передать или передать в измененном виде, а третью часть придумать самостоятельно; так культура приобретает новые смыслы. Экранизация вполне соответствует этим требованиям.

При этом акт интерсемиотического трансмедиального перевода весьма проблематичен; как пишет Умберто Эко: «Можно было бы заметить, что многие трансмутации – это переводы, в том смысле, что они вычлениают только один из уровней текста-источника и тем самым делают ставку на то, что именно этот уровень единственно важен для того, чтобы передать смысл оригинального произведения» [Эко 2006: 401]. Далее Эко продолжает: «Самый обычный пример – это фильм, который из сложного романа, где в игру вступают идеологические ценности, исторические явления, философские проблемы, вычлениает лишь уровень элементарнейшего краткого изложения (возможно, даже не сюжетной схемы, а всего лишь фабулы), отбрасывая все остальное, что режиссер сочтет несущественным или трудно изобразимым» [Эко 2006: 401]. Правда, дальше Эко показывает, что, сокращая богатство романа-источника в чем-то одном, режиссер привносит в фильм нечто другое, делая его семиотически богаче в каком-то другом аспекте.

Задача данной статьи – показать, как подобная адаптация пространства литературного произведения в фильме подчиняется этой закономерности: на примере двух экранизаций романа Франца Кафки «Замок» мы проанализируем, какими способами в них передаются особенности кафкианского пространства, изображенного в романе. Из всех экранизаций «Замок» мы отобрали две, снятые Алексеем Балабановым и Михаэлем Ханеке, потому что, на наш взгляд, в них акт интерсемиотического перевода представлен наиболее ярко: они не просто следуют за буквой литературного текста, а творчески переосмысляют его, сокращая, изменяя или отходя от него в ряде моментов, чтобы полнее передать глубинные смыслы романа Кафки.

В данной работе мы не будем останавливаться на проблеме интерсемиотического перевода как такового: это слишком большая тема для того, чтобы вписаться в рамки одной статьи. Вместе с тем эта тема разработана недостаточно детально. Еще в 1995 году Пётр Тороп отмечал: «Существование языка кино очень неразработанная и противоречивая проблема, и ясно только то, что литературный текст в любом случае разлагается в процессе экранизации на части, т.е. текст выводится из свойственного ему вербального состояния, и можно говорить об экстратекстовом переводе. Хотя и у языка есть свои визуальные средства, средства иконизации, все же трудно сопоставлять отдельные образы» [Тороп 1995: 164-165]. За прошедшие с тех пор двадцать лет ситуация изменилась не сильно. Поэтому наша задача – на конкретном примере (передача поэтики пространства в двух экранизациях одного романа) показать, каким образом может осуществляться акт перевода из вербального вида медиа в визуальный. Чем больше будет накоплено фактического материала о семиотике экранизации, т.е. о том, как в процессе интерсемиотического перевода различные детали и смыслы литературного произведения переводятся в произведение кинематографическое, что при этом теряется и что приобретается, тем скорее мы приблизимся к пониманию специфики экранизации и семиотики кино как таковых.

Франц Кафка – писатель не немецкий, но немецкоязычный, принадлежащий к так называемой «малой литературе» [Полубояринова 2006: 92-99] немецкого мира, притесняемой, с ярко выраженным женским типом письма. Женское письмо и женское чтение, по мнению ряда исследователей, отличается от мужского следующими признаками: 1) интуитивностью; 2) диффузностью (женское письмо и женское чтение всегда избирательно – идея Р. Барта); 3) тесной связанностью с характеристиками сексуальности и телесности [Пушкарева 2001: 299-

302]. Желания становятся едва ли не ведущими в структуре личности в произведениях женского, маргинального типа.

Таковыми же маргиналами и притесняемыми аутсайдерами позиционируют себя и Алексей Балабанов в русском кинематографе и Михаэль Ханеке в немецко-австрийском. Вероятно, это одна из причин, по которой из десяти существующих экранизаций «Замок»² их фильмы нам видятся как наиболее органичные кафкианскому миру по своему духу, по атмосфере.

Роман «Замок» имеет название, связанное с пространственным образом. Землемер – герой, который по своему профессиональному долгу обязан измерять пространство и хорошо ориентироваться в нем. И вся коллизия произведения, весь его сюжет – это поиск дороги в Замок, приближение и отдаление от него. Очевидно, что изображение особого пространства – пафос всего произведения. Поэтому идея пространства представляется наиболее важной и принципиальной для экранизации именно этого романа.

По наблюдениям многих исследователей [Беньямин 2000; Серкова 1997; Король 2010] творчества Ф. Кафки, художественное пространство его книг обладает общей определенной спецификой. В связи с этим немецкий исследователь Фридрих Байснер говорит о принципе единообразия изображения и единства перспективы в текстах писателя [Байснер 1952]. Этот принцип означает, что **все пространства**, охватывающие действие произведений Ф. Кафки, всегда **воспринимаются с позиций главного героя**. В результате, хотя повествование ведется от третьего лица, единственный центр повествования – герой произведения. Мы видим только то, что он видит. Центральный персонаж выступает как единственный центр пространственной ориентации, с действиями которого связаны все пространственные обозначения. Так элементы, образующие пространство (лестницы, окна, двери, мебель,

² По данным различных интернет-ресурсов существует 10 экранизаций романа Кафки Франца «Замок»:

1. Das Schloss (1962; Dhomme Sylvain; ФРГ);
2. Das Schloss (1968; Noelte Rudolf; Alfa film; ФРГ);
3. El teatro. El castillo (1975; Испания);
4. Le chateau (1984; Kerchbron Jean; Франция);
5. Linna (1986; Pakkasvirta Jaakko Juhani; Skandia filmi; Финляндия);
6. Замок (1990; Джанелидзе Дато; Tsikhe-simagre; Грузия);
7. Землемер (1995; Наумов Дмитрий; Диоген; РФ) – 46 мм версия;
8. Землемер (1995; Наумов Дмитрий; ТПМ; РФ) – 30 мм версия;
9. Замок (1994; Балабанов Алексей; РФ);
10. Das Schloss (1997; Haneke Michael; Германия-Австрия).

здания, дворы), «конкретизируются только тогда, когда герой начинает осматриваться» [Ткаченко 2011: 118]. А во многих случаях пространство имеет только весьма приблизительные очертания и никак не детализируется. В итоге ориентация читателя в изображаемом пространстве полностью совпадает с восприятием героя. Таким образом, первая особенность восприятия кафкианского пространства – его **субъективность**, или лучше сказать – **субъектность**.

Отсюда следует вторая особенность освоения пространства у Франца Кафки – **фрагментарность**. Например, К. все время воспринимает господский дом не целиком, а фрагментарно, запоминая наиболее существенные детали: лестницу, окна, камин и т.п. В произведении нет высокой точки зрения, позволяющей охватить большое пространство, что рождает у читателей чувство хаоса и непостижимости кафкианского мира.

И последний, третий важный момент пространства Кафки – его **иерархичность**. Герой размещает воспринимаемые им предметы и объекты (и мебель, и людей), как правило, по вертикали, по шкале unten (под) – oben (над). Это самые частотные предлоги у Кафки. Само восприятие пространства главным героем обычно происходит с позиции unten (под). Землемер К. определяет положение деревни, где он остановился, относительно Замка как находящееся «ниже». Он разговаривает с людьми, решающими его судьбу, лежа или сидя, то есть, находясь внизу. Принцип иерархичности расположения объектов и субъектов помогает передать идею приниженности, подавленности главного героя неуловимыми внешними силами.

Итак, особенности пространства в текстах Кафки – субъектность, фрагментарность, иерархичность. Как можно передать это языком кино?

Иерархичность пространства передать легче всего.

У Алексея Балабанова эта идея дана четко и аккуратно на протяжении всего фильма. Точка зрения Замка, высоких чиновников – это всегда позиция сверху. К. часто вынужден наблюдать за их миром снизу. Когда К. пытается подойти к Замку, всегда он снят камерой сверху. Замок как бы наблюдает за ним. Когда он или его помощники звонят по телефону в Замок, они показаны с точки зрения стоящего на их уровне человека. Когда мы слышим ответ в телефонной будке, камера сразу перемещается вверх. Пробудивший Землемера сын кастеляна просит его немедленно покинуть владения графа, и только что проснувшийся и лежащий на полу К. вынужден смотреть на него вверх – таков ракурс камеры. При знакомстве К. с учителем школы учитель роняет папку с надписью «Землемер». К. старается поднять ее, присев, удивленно изучает папку и, таким образом, тоже разговаривает с мест-

ным чиновником снизу вверх. Когда Землемера вместе с Фридой ночью обнаруживает хозяин гостиницы (а в гостинице для господ из Замка Землемеру нельзя было находиться), его выгоняют. Его уход, торжественное его изгнание с Фридой и помощниками показано камерой сверху как торжество чиновничьих порядков. В итоге любые начальники стоят всегда наверху лестницы. И в конце фильма, в финале, сочиненном Балабановым и отсутствующим у Кафки, когда К. наконец попадает в Замок (который стоит на высокой горе), он не может войти в кабинет чиновника Балабене и вынужден лишь наблюдать за происходящим в кабинете через глазок, находящийся внизу, почти у пола, почти лежа и глядя на все снизу вверх. Точно так же он подглядывал через глазок за Кламмом.

В фильме Михаэля Ханеке иерархичность пространства визуализирована лишь в первых эпизодах. Когда К. пришел в трактир и лег спать, засыпая на полу, он смотрел на людей снизу – таково положение камеры. И когда его разбудил Шварцер и потребовал уйти, К. по-прежнему смотрит на мир снизу, лежа. Дальше на протяжении всего фильма нет ни одного ракурса камеры снизу или сверху.

Интересно представлена фрагментарность восприятия пространства Кафки средствами кинематографа. Поскольку в тексте легко можно и только обозначить вещи, и дать им детальное описание, а при визуализации вещь присутствует на экране сразу детально, в фильмах-экранизациях Кафки большое значение имеет освещение, световые трансформации.

В целом, следует согласиться с тем, что «пространство, изображенное в произведениях Ф. Кафки, часто погружено в темноту или находится в полутьме, поэтому немаловажна такая его характеристика, как свет. Вполне понятно, что освещение – один из главнейших атрибутов рассматриваемой в работе категории, так как именно оно определяет, что вообще можно где-либо увидеть. Восприятие пространства героем зависит от доминирующего освещения» [Ткаченко 2011: 122].

По наблюдениям Е.В. Бакировой, в текстах Кафки есть много примеров «акцентирования повествователем влияния освещения на качество перцепции» [Бакирова 2012: 26]: «Тихая женщина, **больше похожая на тень в сумеречном освещении** от крохотных стен, к тому же затемненных занавесками, принесла для К. стул и поставила его у самой постели» [Кафка 2008: 232]. Или: «И сразу везде **потухло электричество** – для кого оно могло светить? – и только наверху, в шелке деревянной галереи, мелькала полоска света, и тут К. показалось, словно с ним **порвали всякую связь**» [Кафка 2008: 269].

Основные источники света в романе, по данным исследования В.И. Ткаченко, – огонь и луна [Ткаченко 2011: 122].

Свет свечи появляется там, где очертания помещения «растворяются» в темноте, и образующие пространство предметы, возникая из нее, не формируют образ целостного пространства, а существуют как бы по отдельности. Вещи выходят из темноты, когда свет свечи их достигает: до этого размер помещения узнать нельзя. Герой теряет связь с действительностью, у него возникает ощущение нереальности происходящего. Невозможность полностью увидеть комнату вызывает у К. неуверенность и сомнения в своих силах. Он оказывается в заведомо подчиненном положении.

Следующий источник освещения – луна – у писателя излучает холодный свет, в котором предметы приобретают демонический, угрожающий характер. Как следствие, свет и свечи, и луны несет в себе чувство опасности, которое сопровождает героя на протяжении всего повествования.

В фильме Алексея Балабанова все объекты, интересующие главного героя, подчеркнуто высвечиваются, освещаются. Остальное – пропадает в темноте. Над дверью висит фонарь, поэтому К. уверенно спешит к ней и входит. В помещении он сразу же видит светлое окно – поэтому подходит к нему, затем еще более яркий камин – и К. оказывается у камина. Он всегда выбирает самый освещенный объект. Пробудивший Землемера Шварцер держит фонарь и стоит с целой группой друзей, но К. на протяжении сравнительно долгого разговора смотрит только на человека с фонарем, только в одну точку, а остальных людей как будто не видит. Когда К. заходит в любое помещение, он сразу же садится под фонарем или у камина и разговаривает только с освещенными людьми. Женщина в доме Брунсвика надолго приковывает его внимание к себе, так как в белоснежном платье на фоне окна она кажется особенно светлой и яркой. Герой в своем поведении сродни насекомым, которые инстинктивно всегда летят на свет и собираются у источников света – окна или лампы.

Принцип высвечивания определенных фрагментов пространства в фильме Михаэля Ханеке реализован опять-таки только вначале. Потом помещения освещаются равномерно, а принцип темноты/освещенности маркирует оппозицию личного/публичного пространства. Темнота в концепции Ханеке очень интимна. Перед первой любовной сценой героев голос за кадром говорит: «Не успел хозяин выйти из буфетной, как Фрида, выключив электричество, уже очутилась под стойкой подле К.». В другой сцене К. выбегает из освещенного трактира в ночную метель на улицу вслед за уходящим Варнавой, чтобы

переговорить, по его выражению, о своих «сношениях с Замком». Варнава произносит очень интересную фразу-вопрос: «Может, вернемся в трактир, и ты дашь мне там новое поручение?». Варнава не может говорить о своей работе на улице, в темноте: ему нужен освещенный трактир. Но для К. отношения с Замком – это личное. Он объясняет, что в трактире говорить об этом не может. О личном можно говорить лишь в темноте.

Субъективная организация пространства Кафки проявляется в выстраивании символических порогов-границ (окон, дверей, лестниц, решеток, стоек). «Значимым в пространственной детерминации романа “Замок” является парадоксальная особенность стирания границ посредством структурирования иного рода “порогов”. Окна и двери функционируют в произведении не как пространственные сегменты, а прежде всего как повествовательные структуры» [Бакирова 2012: 27]. По мнению Жиля Делёза и Феликса Гваттари, пространственные «переходы» в данном романе перестают быть частью пространства, представляя собой скорее «порог интенсивности» [Делез, Гваттари 1976: 108]. Стоит отметить, что дверь часто выступает переходом от одной главы к другой [Бакирова 2012; Король 2010], так, например, седьмая глава оканчивается словами: «Она поцеловала К. на прощанье и, так как он не обедал, дала ему с собой пакетик с хлебом и колбасой, напомнила, чтобы он возвращался уже не сюда, а прямо в школу, и, положив ему руку на плечо, проводила до дверей» [Кафка 2008: 263]. Следующая, восьмая глава – это уже другое пространство: «Сначала К. был рад, что ушел из душевной комнаты» [Кафка 2008: 263]. Одиннадцатая глава оканчивается фразой: «С этими словами он громко хлопнул дверью» [Кафка 2008: 290]. Подобного рода конец характерен для большинства глав романа.

Итак, отдельные элементы пространства в произведении Ф. Кафки помимо своей пространствообразующей роли функционируют в качестве определенных «символов».

Самую главную роль в конструировании художественного пространства в книгах Ф. Кафки играют **двери**. Открывающиеся и закрывающиеся двери, по идее В.И. Ткаченко [Ткаченко 2011: 122], выполняют три функции:

- 1) становятся связующим элементом между героем и внешним миром, позволяя ему входить в разные помещения и контактировать с другими персонажами, что отвечает главной функции любой двери;
- 2) двери призваны оградить героя от внешнего мира, то есть создать необходимое ему личное пространство – человек, закрывшись в своей комнате, может предаться одиночеству.

3) двери преграждают герою путь туда, где его появление нежелательно. Например, Землемер К. не может встретиться с чиновником замка Кламмом, так как тот постоянно находится за закрытой дверью. К. может только наблюдать за ним через дверной глазок, не будучи в силах преодолеть преграду.

В фильме Алексея Балабанова и особенно много в фильме Михаэля Ханеке новые герои появляются на фоне дверей. Даже если они не заходят через двери в помещение для знакомства с людьми, они показываются первый раз на фоне дверей. Таким образом, новый персонаж как бы заходит в символические двери произведения и знакомится со зрителем.

Второй важный пространственный объект в произведениях Ф. Кафки – **окно** в качестве символа связи героя с внешним миром. Персонажи, рассматривая дома, пытаются заглянуть в окна; находясь в комнате, смотрят сквозь стекло наружу. Но свою основную функцию эти окна не выполняют, потому что **всегда** остаются закрытыми.

Символическое значение в текстах писателя приобретает и такой пространственный атрибут, как **лестницы**, которые, будучи предназначенными для указания пути, определения направления движения, выполняют совершенно противоположную функцию: они запутывают героя, сбивают его с толку, лишают уверенности.

Еще интересно использование **решеток** без особого назначения, как сугубо декоративных элементов. Фрида лежит на полу в объятиях Землемера, отгороженная, с одной стороны, стойкой от посетителей, а с другой стороны, декоративной решеткой на стене, за которой сидит Кламм – ее бывший любовник. Таким образом, она ограждается, с одной стороны, от людей, живущих по логике Замка и не понимающих ее, а с другой стороны, от своей прежней жизни.

В фильме М. Ханеке в первой сцене, когда К. заходит в трактир, он видит части тел людей и еду на столах через декоративную перегородку. Она не функциональна в этом помещении, но символически противопоставляет его людям в трактире как людям мира Замка.

В пространственном дискурсе «Замка» Ф. Кафки немецкая исследовательница Анастасия Акопян отмечает еще один интересный момент: стирание границы между пространством личным и публичным, парадоксальное смешение этих пространств. В частных помещениях улаживаются публичные дела, а в публичных местах могут совершаться частные ритуалы [Акопян 2005: 50]. Е. В. Бакирова считает, что означенная логика проявляет себя и в характерном для всех персонажей данного романа вуайеризме [Бакирова 2012: 27]. Обитаемое К. пространство превращается в сцену, где он и его сожители становятся

объектом любопытства (вуайеризма) помощников, школьников, посетителей трактира и т.д. Например: «Но когда К. проснулся ночью от какого-то шума и сонным, нерешительным движением потянулся к Фриде, он почувствовал, что вместо Фриды рядом с ним лежит один из его помощников (...) Утром все они проснулись, только когда прибежали первые школьники и с любопытством обступили их постели» [Кафка 2008: 285].

И в романе, и в двух анализируемых экранизациях любовная сцена между К. и Фридой происходит в буфете, на рабочем месте, куда в любой момент может войти кто угодно. И всю ночь помощники К. наблюдают за ними, а на следующую ночь помощники спят с ними в одной постели в гимнастическом зале школы, куда утром приходит много людей, что мешает им переодеваться и завтракать.

Последняя сцена выяснения отношений между К. и Фридой происходит в проходном месте – в коридоре среди многочисленных дверей, символизирующих, по-видимому, разные возможные варианты исхода их разговора.

Чиновник из Замка Эрлангер назначает К. аудиенцию ночью в своей спальне. В фильме А. Балабанова он даже заставляет К. лечь с ним в общую постель для делового разговора.

Однако при всем своем сходстве двух экранизаций «Замка» по основным тенденциям, связанным с пространством кафкианского мира, фильмы А. Балабанова и М. Ханеке оказываются диаметрально противоположными друг другу именно в понимании пространства.

Алексею Балабанову, вероятно, было интересно создать мир, живущий по своей логике, с искаженным пространством, напоминающим «Алису в Стране чудес»: есть изображение белого кролика и реальные кролики, маленькие и большие двери, загадочное одновременное приближение и отдаление от Замка. Напоминает мир А. Балабанова и мир планеты Солярис А. Тарковского. К. на протяжении фильма шесть раз спит и видит Замок во сне. Сначала Замок стоит за белоснежной равниной и манит Землемера прийти к нему, но постепенно снег оказывается поверхностью воды, которая бурлит и создает воронку. В последних двух снах вода уже черная, а не белая. И огромная черная птица, по клюву напоминающая ворона, пытается вырваться из водоворота, взлететь, но не может. Мир деревни и Замка оказывается реализацией страшных фантазий Землемера. Он проговаривается Фриде, что чувствовал, что пришел сюда надолго. И с каждым шагом на экране появляются новые визуализации кошмаров и фантазий из подсознания Землемера. Фильм заканчивается символом бесконечности – овалом, движением по замкнутому кольцу.

Фильм Михаэля Ханеке отличается от фильма Алексея Балабанова принципиальным отсутствием визуального образа Замка. Постепенно из диалогов персонажей фильма зритель начинает понимать, что Замок как некой точки не существует. Замок – это мир социализированных людей, определенный тип сознания. Когда К. идет мимо зданий деревни и школы, учитель спрашивает его: «Что, Замок разглядываете?» – «Да. Я не здешний, я только со вчерашнего вечера в ваших местах». – «И что, Замок Вам не нравится?» – «Что-что? Нравится ли мне Замок? А почему Вы считаете, что он мне не нравится?». При этом Землемер осматривал и оценивал не одно конкретное архитектурное строение, а все улицы, дома и разные здания данной местности. В другой сцене Фрида говорит К. о Кламме, чиновнике из Замка, символизирующем собой весь Замок: «Да тут кругом один Кламм, не продохнуть от Кламма». Замки и Кламмы в экранизации М. Ханеке существуют лишь в человеческом сознании и никак не визуализируются. Тот факт, что Замка на самом деле нет, подтверждает три раза мельком показанный план местности, который висит на двери трактира. На этом плане можно увидеть множество домиков, дорог и гор, но никакого строения, напоминающего Замок, нет. А титры к фильму и название фильма появляются именно на фоне этого плана, и потому название фильма можно рассматривать как подпись к этой картинке. Получается, что пространство Замка у М. Ханеке – это пространство без Замка.

Таким образом, пространство «Замка», созданного Ф. Кафкой и существующего в сознании читающих этот роман, расширяется и усложняется после просмотра экранизаций. С одной стороны, оба режиссера в целом стараются передать разными средствами киноязыка основные свойства кафкианского мира: субъективность, фрагментарность и иерархичность. Для этого особое внимание уделяется освещению изображаемых объектов и выстраиванию символических порогов-границ в экранном пространстве (окон, дверей, лестниц, решеток, стоек). С другой стороны, недоговоренность, размытость, неоднозначность пространственных образов писателя трудно или даже почти невозможно передать средствами кинематографа как искусства визуализации. Михаэль Ханеке избегает крупных планов, большие текстовые фрагменты романа никак не визуализирует, а вкладывает в уста героев или произносит голосом за кадром, стараясь сохранить ощущение непознаваемости пространства «Замка». Можно сказать, что его фильм представляет собой переходное явление от вербального искусства к иконическому. Алексей Балабанов же выступает как смелый читатель-фантаст, по-своему интерпретируя, визуализируя и дописывая кафкианские образы на киноэкране. При сохраненной манере женского типа

письма и чтения, характерного для романа «Замок», что отражается в интуитивности, диффузности и телесности балабановских образов, режиссер создает детально показанный и тщательно прорисованный мир «в духе Кафки».

Обе экранизации воспринимаются большинством зрителей как удачные, вероятно, и потому, что, дополняя и противореча друг другу, они в своей совокупности создают целое пространство интерпретаций, заданных автором «Замка».

Таким образом, мы можем видеть, как пространство, изображенное в литературном произведении, передается в экранизациях – т.е. в актах интересемиотического трансмедиального перевода из вербального вида медиа в визуальный. Балабанов и Ханеке не переносят все, что изображено у Кафки, досконально на экран (тем более что это невозможно), а отбирают наиболее значимые элементы из литературного текста, а иногда и додумывают свои. С точки зрения буквальности, это отступление от текста и его искажение. Однако с точки зрения семиотики подобные отступления оправданны: тем самым режиссеры полнее переносят на экран самую суть романа, его более глубокие смыслы, и изображают пространство не таким, каким оно описывается буквально, а таким, каким оно должно быть, чтобы быть поистине кафкианским.

ЛИТЕРАТУРА

Beissner F. (Байснер Фридрих) Der Erzähler Franz Kafka. Stuttgart, 1952.

Deleuze G., Guattari F. (Делёз Жиль, Гваттари Феликс) Kafka. Für eine kleine Literatur / Aus dem Französischen. Frankfurt am M., 1976.

Nasopian A. (Акопян Анастасия) Kafkas Bett. Von der Metonymie zum räumlichen Diskurs. Diss. Berlin, 2005.

Бакирова Е.В. Проза Франца Кафки в аспекте кинематографической визуальности. Автореф. канд. дисс. СПб., 2012.

Беньямин В. Франц Кафка. М.: Ad Marginem, 2000.

Кафка Ф. Процесс. Замок. Новеллы и притчи. Афоризмы. Письмо отцу. Завещание. М.: НФ «Пушкинская библиотека»: АСТ: АСТ МОСКВА, 2008. С. 232. (пер. «Замка» с нем. Р. Райт-Ковалевой)

Королев З.А. Свообразие художественного пространства и времени в романах Франца Кафки. Автореф. канд. дисс. М., 2010.

Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров // Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб, 2001. С. 149 -390.

Полубояринова Л.Н. К проблеме «малой литературы» (Франц Кафка, Леопольд фон Захер-Мазох) // Известия Международной академии наук высшей школы. 2006. № 3 (37). С. 92-99.

Пушкарева Н. Лингвистический поворот и проблема «женского письма» // Введение в гендерные исследования. Часть 1: Учебное пособие / Под ред. И.А. Жеребкиной. Харьков: ХЦГИ, 2001; СПб.: Алетейя, 2001. С. 299-302.

Серкова В. А. Топология метафизического пространства: Ф. Кафка «Замок» // Метафизические исследования. Выпуск 4. Культура. Альманах Лаборатории Метафизических Исследований при Философском факультете СПбГУ, 1997. С. 92 -110.

Ткаченко В.И. Модель пространства в произведениях Франца Кафки // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. 2011. № 2. С. 118-123.

Торон П. Тотальный перевод. Тарту: Издательство Тартуского университета, 1995.

Эко У. Сказать почти то же самое: Опыты о переводе / Пер. с итал. А. Коваля. СПб.: Symposium, 2006.