

## ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 821.111-293.7/-791"19"+821.112.2-31Кафка

### КИНОИНТЕРПРЕТАЦИЯ РОМАНА ФРАНЦА КАФКИ «ПРОЦЕСС»: ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ АВТОРА, СЦЕНАРИСТА И РЕЖИССЁРА

*К.В. Аржанцева*

*Казанский (Приволжский) федеральный университет, г. Казань, 420008, Россия*

#### Аннотация

В статье рассматривается проблема перевода литературного текста на язык кино и феномен интерпретации одного художника другим. В частности, анализируется киносценарий, написанный Гарольдом Пинтером по роману Франца Кафки «Процесс» (*Der Prozess*, 1914–1915), опубликованному впервые после смерти автора в 1925 г., и одноимённый фильм режиссёра Дэвида Хью Джонса (*The Trial*, 1993). Выявляется ряд особенностей англоязычного сценария, которые можно охарактеризовать как верность оригиналу, с одной стороны, и свободу интерпретации – с другой. Пинтер не только высвечивает и углубляет принципы кафкианской поэтики, но и вносит своё понимание проблемы главного героя, что определённо свидетельствует о близости его убеждений и мировоззрения австрийского писателя. Не случайно в их творчестве звучат темы отчуждения, разьединённости, характерные для современного мира. Отмечается визуальный характер прозы Кафки, облегчивший задачу адаптации романа к кинотексту. Сделан вывод о том, что режиссёр с помощью системы образов, музыки, деталей показывает в фильме все грани конфликта кафкианского героя, помещённого в изоляцию, отчуждённого не только от общества, но и от самого себя.

**Ключевые слова:** Ф. Кафка, интерпретация, театральность, визуализация, экфрасис, киносценарий, экранизация

XX в. можно назвать веком экранизаций: практически все классические произведения были перенесены на экраны (например, фильм испанского режиссёра Луиса Буньюэля<sup>1</sup> «Грозовой перевал» (*Abismos de pasión*, 1954) по роману Эмили Бронте (*Wuthering Heights*, 1847); «Овод» (1955) Александра

---

<sup>1</sup> Луис Буньюэль (Luis Buñuel Portolés, 1900–1983) – испанский режиссёр и сценарист, крупнейший представитель сюрреализма в кинематографии. Среди его работ признание критиков получили такие картины, как «Забытые» (*Los Olvidados*, 1950), «Робинзон Крузо» (*Las Aventuras de Robinson Crusoe*, 1954), «Виридиана» (*Viridiana*, 1961), «Симеон-пустынный» (*Simón del desierto*, 1965), «Тристана» (*Tristana*, 1970), «Этот смутный объект желания» (*Cet obscur objet du désir*, 1977).

Файнциммера<sup>2</sup> по мотивам произведения Этель Лилиан Войнич (*The Gadfly*, 1897), «Гобсек» по повести Оноре де Бальзака (*Gobseck*, 1830), снятый в 1987 г. Александром Орловым<sup>3</sup>, и т. д.), и многие из них неоднократно (в частности, исторический роман Виктора Гюго «Собор Парижской богоматери» (*Notre-Dame de Paris*, 1831) появился на киноэкране впервые в виде немой короткометражной драмы режиссёров Алис Ги-Блаше и Викторена Жассе под названием «Эсмеральда» (*La Esmeralda*, 1905) (одноимённый полнометражный фильм спустя 17 лет был снят Эдвином Дж. Коллинзом (*Esmeralda*, 1922)), затем последовали «Возлюбленная Парижа» (*The Darling of Paris*, 1917), «Горбун из Нотр-Дама» (*The Hunchback of Notre Dame*, 1911, 1923, 1939, 1966, 1977, 1982, 1997) и проч.). Не избежал этого и Франц Кафка (Franz Kafka, 1883–1924), хотя, на первый взгляд, его проза – сложно организованное художественное пространство, сюжет в котором развивается хаотично и с трудом поддаётся логически выстроенному пересказу, отсюда не представляет благодатного материала для экранизации или инсценировки. В то же время в текстах писателя мы можем выделить, опираясь на работы Аристотеля [2], Н.Н. Евреинова [3], Ю.М. Лотмана [4, 5] и К.Г. Юнга [6], ряд особенностей, позволяющих говорить о *театральном коде* его прозы:

- визуальный характер пространственной организации и топонимика текста;
- фигура «внутритекстового зрителя»;
- построение прозаического текста по драматическим канонам;
- жестовая культура<sup>4</sup>, паузы и молчание, напоминающие авторские ремарки;
- диалогичность поэтики;
- образ театра, который служит раскрытию марионеточного мира романов;
- притчевая и сновидческая культура как способ драматического отражения реальности.

Все эти черты прослеживаются в неоконченном романе Кафки «Процесс» (*Der Prozess*, 1914–1915), впервые опубликованном после смерти автора в 1925 г., что, несомненно, стало стимулом к созданию драматических и кинодраматических текстов, а также экранизации.

Несмотря на то что творчество Кафки хорошо изучено в России (см., например, работы А.В. Белобратова [7], И.И. Гарина [8], В.П. Белоножко [9]), кинематографические интерпретации его произведений остались вне поля зрения отечественных исследователей, и данная статья отчасти восполняет этот пробел.

Цель настоящего исследования – выявить средства, используемые как сценаристом, так и режиссёром для перевода литературного языка на язык кинематографа с учётом особенностей поэтики писателя и скрытого потенциала

<sup>2</sup> Файнциммер Александр Михайлович (1906–1982) – заслуженный деятель искусств Белоруссии (1935) и Литвы (1954). Широко известны его «Поручик Киж» (1934), «Котовский» (1943), «Далеко на западе» (1969), «Трактир на Пятницкой» (1978) и др.

<sup>3</sup> Орлов Александр Сергеевич (р. 1940) – актёр, кинорежиссёр и сценарист. В отечественном кинематографе работает начиная с 1960-х годов. Исполнял роль молодого офицера в кинокартинах «Герой нашего времени» (1965) и «Бэла» (1966) и др. Среди его режиссёрских работ – «Женщина, которая поёт» (1978), «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» (1985), «Преступление лорда Артура» (1991), «Похождения Чичикова» (1992), «На ножах» (1998) и проч.

<sup>4</sup> Т. Адорно называл Кафку создателем театра жеста (цит. по [1, с. 203]).

текста. Для этого обратимся к наиболее удачной, на наш взгляд, и достаточно известной экранизации «Процесса» Кафки – фильму американского режиссёра Дэвида Хью Джонса (David Hugh Jones, 1934–2008), снятому по сценарию Гарольда Пинтера (Harold Pinter, 1930–2008) в 1993 г. (см. ЛТТ)<sup>5</sup>.

Пинтер – британский писатель, драматург, поэт и сценарист, лауреат Нобелевской премии по литературе 2005 г., чьё имя хорошо знакомо российской публике. Начиная с первой драмы «Комната» (*The Room*, 1957), его литературная карьера продолжалась более пятидесяти лет; творческое наследие включает в себя 29 пьес, 27 сценариев, большое количество скетчей, радио- и телепостановок, стихов, один роман, рассказы, эссе, речи, письма, фарсы<sup>6</sup>.

Обращение Пинтера к Кафке не было случайным. Ещё до создания сценария в творчестве драматурга присутствовали кафкианские мотивы: его герои действуют в замкнутых пространствах, им нет места в этом мире – нелепом и безобразном. У Пинтера, как у Кафки, действие часто разворачивается в комнате, из которой двое, реже трое, героев боятся выходить во внешнюю, враждебную среду. Так, персонаж его пьесы «День рождения» (*The Birthday Party*, 1957) Стэнли Веббер – это своего рода кафкианский старший прокурор Йозеф К. (см. РТВР, ПДР). За ним тоже приходят два джентльмена – Макканн и Голдберг, которые, помимо того, что устраивают абсурдный праздник в честь дня рождения Стэнли, увозят его в Монти; но всё, что они собирались сказать, остаётся за кадром, повишает в тишине. Эти герои похожи на палачей из романа Кафки «Процесс», направленных судом для исполнения приговора над Йозефом К., отметившим про себя, что они выглядят как старые актёры, которым совсем не идёт роль вершителей закона (К, с. 248).

Названная пьеса – одно из ранних сочинений Пинтера, и на нём личная история его отношений с Кафкой не завершилась. Сценарист отмечал, что Сэмюэл Беккет<sup>7</sup> и Франц Кафка – те фигуры, в творчестве которых он черпал вдохновение не только для создания произведений, но и для своего стиля, особенностей поэтики (цит. по [11, р. 64]).

Трепетное отношение к Кафке Пинтер сохраняет и при написании сценария к фильму (см. РТТ). В нём он старается следовать за текстом писателя и в чём-то опережать его, предвосхищая диалоги яркими ремарками, где можно увидеть лаконичный и сдержанный кафкианский стиль повествования. На наш взгляд, в данном киносценарии глубоко представлена тема личного процесса, с которым человек вынужден справляться. Это процесс жизни или процесс существования – каждый избирает сам.

<sup>5</sup> Впервые на киноэкран неоконченный философский роман Кафки выходит в 1948 г. Произведение экранизировал австрийский режиссёр Георг Вильгельм Пабст (Georg Wilhelm Pabst, 1885–1967). Во второй половине XX в. свою киноверсию представляет режиссёр Орсон Уэллс (George Orson Welles, 1915–1985). Тогда в интервью Би-Би-Си он заявил, что «Процесс» (*Le Procès*, 1962) – лучший фильм, который он когда-либо делал [10]. Спустя два года, в 1964 г., эта картина получит официальное признание Французского общества кинокритиков. В 2014 г. новое видение данного произведения представил отечественный режиссёр Константин Селиверстов (р. 1963).

<sup>6</sup> Подробнее см. [http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2005/pinter-bibl.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2005/pinter-bibl.html).

<sup>7</sup> Сэмюэл Баркли Беккет (Samuel Barclay Beckett, 1906–1989) – ирландский писатель, поэт и драматург, лауреат Нобелевской премии по литературе 1969 г. Один из основоположников театра абсурда. Получил всемирную известность как автор пьесы «В ожидании Годо», которая была написана Беккетом на французском языке (*En attendant Godot*, 1949), а затем переведена им на английский (*Waiting for Godot*, 1954).

Пинтер аккуратен в воспроизведении сюжетных линий, присутствие которых было важно для автора «Процесса»: он не просто переводит с немецкого на английский то, что было написано Кафкой, но вносит в текст миропонимание писателя, его отношение к героям и их месту в произведении. Роман, очердность глав которого была определена не самим писателем, а его другом и душеприказчиком Максом Бродом [12, с. 388], предоставлял сценаристу некоторую свободу в расставлении акцентов, но Пинтер решил не отходить от заданного порядка. Полагаем, он вообще не обращался к тексту, сверенному с рукописями и содержащему такие главы, как «Поездка к матери», «Сон», «Борьба с заместителем директора», «Фрагмент», «Дом», «К Эльзе» (см. К), да и ограниченное кинематографическое пространство вряд ли допустило бы их включение.

Отметим, что в романе Кафка имел возможность подробно остановиться на описании понравившейся детали, будь то яблоко, припасённое К. и съеденное им вместо завтрака, который достался стражам Виллему и Францу (К, с. 10), или белая блузка фрейлейн Бюрстнер (К, с. 11), или балюстрада в кабинете главного героя (К, с. 218); Пинтер же лишён возможности так ярко живописать. Поэтому способ изображения сводится к сдержанному рассказу, заключённому в узкие фотографические рамки коротких ремарок типа «Пауза» (“Pause”) либо «Тишина» (“Silence”). Например:

Are you angry with me? Perhaps you don't realize the kind of court you're serving?

*Pause.*

I'm only telling you what I've observed.

*Pause.*

I didn't mean to offend you.

*The priest raises his voice.*

**PRIEST**

Can't you see what is going to happen to you? Can't you see what is staring you in the face?

*Silence.* (РТТ, р. 432)

Ты рассердился на меня? Быть может, ты и сам не знаешь, какому суду ты служишь?

*Пауза.*

Я лишь говорю то, что увидел своими глазами.

*Пауза.*

Я не хотел тебя обидеть этим.

*Священник возвысил голос.*

**СВЯЩЕННИК**

Неужели ты не видишь, что тебя ждёт?

Неужели ты не видишь того, что смотрит прямо тебе в лицо?

*Тишина*<sup>8</sup>.

Как ни странно, эта особенность сценария Пинтера была подсказана произведением Кафки, текстовое пространство которого в высшей степени визуализировано; неслучайно А.В. Белобратов называет роман «Процесс» книжкой с картинками [7, с. 97]. В связи с этим каждую главу можно трактовать и как исключительно прозаический текст, и как драматическую зарисовку событий, происходящих в жизни старшего прокуриса.

Кроме того, не можем не сказать о другой не менее важной особенности ремарок в тексте британского драматурга: часто они указывают на цезуру, молчание и тем самым передают чувства героя. Выразить авторскую мысль с помощью языковых средств не всегда получается, а эти меткие, лаконичные замечания относительно тишины, намеренного промедления в ответах Йозефа К. подчёркивают

<sup>8</sup> Перевод наш. – К.А.

отличительную черту героя – его неспособность понять как суть ведущегося против него процесса, так и законы судебной системы и причины подобного положения вещей в обществе.

Пинтер очень проницателен. Он угадал, что в романе Кафки внутренний диалог представляет бóльшую ценность, нежели то, что персонажи говорят. Поэтому в его тексте диалоги занимают отнюдь не главное место, скорее, дополняют то, за счёт чего создаётся характер старшего прокурора. Таким образом, рассматриваемый киносценарий можно назвать театризацией романа (при сохранении романной формы). Британский сценарист добавляет штрихи, которые можно воплотить лишь на сцене или экране, его герои во многом незаурядно жёсткими и мимикой рассказывают читателю историю своего процесса (подробнее см. РТТ).

Стоит отметить, что кинематограф отличает особая роль визуальных эффектов, на основе которых создаётся зрительское впечатление. Поэтому любая киноинтерпретация подразумевает использование закадрового пространства, позволяющего сценаристу доносить авторские идеи, не прибегая к словам. Поскольку пространство киносюжета отличается от литературной кумуляции, правомерно, говоря о сценарии, ввести понятие «кинодраматургия». Под этим термином мы понимаем использование визуальных эффектов, свойственных как драме, так и кино.

В сценарии Пинтера можно разглядеть не только кинематографические, но и театральные приёмы, создающие эффект присутствия в течение всего процесса над главным героем. Однако подробное освещение этого вопроса не входит в задачи данной работы; театральные приёмы, как и указанные нами выше театральные коды, – предмет иного исследования, и мы оставим их за рамками настоящего анализа.

Заметим, что в киносюжет Пинтером не включены некоторые герои романа, среди них:

- Эрна, двоюродная сестра К. (гл. «Дядя. Лени» (К, с. 93));
- Эльза, кельнерша из ресторана и любовница К. (гл. «Разговор с фрау Грубах, потом с фройляйн Бюрстнер» (К, с. 19));
- адвокат Хастерер, друг старшего прокурора, через которого тот имел доступ в общество судебных чиновников (гл. «Арест» (К, с. 13), «Прокурор»<sup>9</sup> (К, с. 168)).

С нашей точки зрения, это сделано сценаристом для того, чтобы показать, как кафкианский герой (точнее, уже герой пинтеровский, ведь при переводе на язык другого вида искусства образ персонажа также трансформируется) теряет способность существовать в замкнутом пространстве. Сначала это доходный дом, где К. снимает комнату, затем зал судебных заседаний, собор и, наконец, банк, в котором он занимает высокое положение и имеет уважение коллег, – процесс неизбежно вторгается и туда, куда, казалось бы, ему не должно быть входа. Лишённый моральной и физической опоры, пинтеровский персонаж погибает не столько от сознания своей вины (её не видит до самого последнего дня и К. в романе), сколько от невозможности продолжать существование там, где он никому не нужен. А это чувство характерно как для кафкианского, так и для

<sup>9</sup> Не была включена в роман при его первом издании, в том числе на русском языке (см. К.1).

пинтеровского образа старшего прокуриса. Франц Кафка на протяжении всей жизни будто участвовал в процессе против себя, но находил спасение в искусстве, становясь частью литературы, о чём свидетельствует одно из писем Фелице Бауэр (Felice Bauer, 1887–1960) – «вечной» невесте художника: «Нет у меня наклонностей к литературе, я просто из литературы состою, я не что иное, как литература, и ничем иным быть не в состоянии»<sup>10</sup> (КПФ).

Вообще, роман «Процесс», как считает М. Брод, был своеобразным посвящением Фелице Бауэр [12, с. 380]. В нём выражено отчаяние человека, который не приспособлен к семейной жизни, бежит от неё, однако не может справиться со своим процессом, скрывающим за собой и постоянное сопротивление с отцом, и патологическое неумение брать на себя ответственность, и чисто плотское желание, неразрывно связывающее воедино образ женщины и спутницы жизни. По этой причине в сценарии Пинтера образы женщин становятся сюжетобразующими, их роль гиперболизируется и доводится до крайности, в результате пинтеровский персонаж приобретает черты самого Кафки. В романе, помимо прочего, через обилие «женского» высвечивается и сложность отношений немецкого писателя с женщинами, и неспособность созданного им Йозефа К. совладать с процессом, не прибегая к помощи женщин. Интересно в этой связи отметить, что сцена разговора К. и фрейлейн Бюрстнер в полумраке её комнаты (К, с. 26–30) в фильме Дэвида Хью Джонса сведена к одной кинематографической детали, на которую направлена камера: фрейлейн Бюрстнер, сидящая в кресле, поглаживает своё бедро, в то время как жадный взгляд старшего прокуриса следит за этим провокационным жестом (JTT, 00:18:10)<sup>11</sup>.

Женщины в анализируемом романе Кафки, впрочем, как и в кинематографической интерпретации, имеют власть над героем. Более того, они сознают свою силу и пользуются этим не только при содействии его процессу, но и для того, чтобы подчинить его себе. «У женщин огромная власть. Если бы я мог повлиять на некоторых знакомых мне женщин и они сообща поработали бы в мою пользу, я многого бы добился. Особенно в этом суде – ведь там сплошь одни юбочники. Покажи следователю женщину хоть издали, и он готов перескочить через стол и через обвиняемого, лишь бы успеть её догнать», – говорит Йозеф К. (К, с. 114). В результате прокурис делает лишь то, что советуют сопровождающие его дамы, которые напоминают палачей из последней главы романа, так крепко держащих героя, что вырваться от них уже не представляется возможным (К, с. 248).

Погоня за женским телом лежит в основе процесса над Йозефом К., где эротическое, дионисийское начало служит созданию более яркого и живого образа судебной системы. Переосмысленный мотив Троянской войны, начавшейся по вине прекрасной Елены, используется Пинтером для того, чтобы наглядно показать, как работает принцип *cherchez la femme*<sup>12</sup>. Мотив соблазнения и, более того, совращения в его тексте достигает невероятных масштабов.

<sup>10</sup> Датировано 14 августа 1913 г.

<sup>11</sup> Здесь и далее фрагменты кинокартины фиксируются посредством такого традиционного хронометража, как привязка ко времени – *час : мин : сек*. Первый кадр фильма соответствует 00:00:00.

<sup>12</sup> Шерше ля фам, или буквально с французского – ищите женщину (<http://www.aif.ru/dontknows/eternal/1427658>).

В сцене, когда главный герой, услышав звон разбитого стекла в доме адвоката Гульда, выходит в коридор и встречает там сиделку Лени, он не просто переживает большое потрясение, как мы видим это в романе Кафки (К, с. 112), но принимает «ухаживания» этой девушки как должное, не задумываясь ни о каких моральных принципах (РТТ, р. 396). Вина становится привлекательной не только для Лени, но и для самого господина старшего прокурора, когда он погружается в бездну суда через женское лоно. Австрийским классиком данный аспект показан в виде борьбы героя с самим собой: ему неловко, он стесняется, но желание оказывается сильнее обязательств, которые он имеет перед «стариками» – участниками собрания, сидящими в комнате и обсуждающими его процесс (К, с. 104–105). У Пинтера этот фрагмент занимает чуть больше двух страниц (РТТ, р. 395–397), однако тем любопытнее, что процесс соблазнения совершился в такой короткий срок.

Подобная ускоренность событийной канвы повествования является характерной особенностью кинематографии. Вместе с тем зритель вынужден идти по пути наибольшего сопротивления, потому что за малым количеством текста ему приходится многое угадывать. Не случайно кино называли Великим Немым: речь, которая представлена в фильме, абстрагирована, разложена на элементы, знаки, которые позволяют понять сообщение сценариста и/или режиссёра [13, с. 321].

Перейдём к взаимодействию сценариста и режиссёра. В первую очередь отметим заявление Гарольда Пинтера о том, что он полностью согласен со всеми изменениями, внесёнными Дэвидом Хью Джонсом в процессе киносъёмки (РТТ, р. 331). Примечателен и тот факт, что к созданию сценария по роману Кафки британского драматурга привело давнее сотрудничество с Джонсом, он выступал в роли режиссёра-постановщика пьес Пинтера в театре [11, р. 348].

В фильме отсутствуют некоторые прописанные в сценарии эпизоды. Их можно разделить на две группы:

- сцены, связанные с хозяйкой пансиона фрау Грубах (РТТ, р. 345–348, 367–368, 379);
- сцены, в которых появляются такие второстепенные персонажи, как фрейлейн Монтаг, подруга фрейлейн Бюрстнер (РТТ, р. 379–381), и капитан Ланц, племянник фрау Грубах (РТТ, р. 380–381).

Фрау Грубах в романе представляет собой образ типичной немецкой женщины, соответствующей принципу трёх «К»: *Kinder, Küche, Kirche*<sup>13</sup>. Она единственная из всех женских персонажей воплощает бескорыстное материнское начало. Напомним, что именно мать внушила Францу Кафке любовь к немецкой культуре, языку, искусству; в отличие от грозного и сурового отца она поощряла занятия сына литературой (см., например, [14]). По нашему мнению, убрав эти сцены, режиссёр стремился показать, что для старшего прокурора нет спасения: целенаправленно исключая все образы, которые в романе воплощают дружественные связи, он оставляет главного героя в абсолютном одиночестве. Прокурор общается только с домом – олицетворением фрау Грубах. Камера, движущаяся по комнатам, даёт зрителю возможность разглядеть коридор, комнату

<sup>13</sup> «Дети, кухня, церковь» – устойчивое выражение, описывающее общие представления о социальной роли женщины в консервативной немецкой системе ценностей.

героя, двери в другие комнаты, особенно когда К. курит сигару в ожидании прихода фрейлейн Бюрстнер (ЖТТ, 00:13:40). Таким образом, Джонс ярко и глубоко показывает все грани конфликта кафкианского героя, помещённого в изоляцию, отчуждённого не только от общества, но и от самого себя. Внутренне Йозеф К. сознаёт своё превосходство над системой, но только на ранних этапах процесса, дальше он остаётся с ней один на один, чужой и потерянный.

Как уже было отмечено, и в романе, и в киносценарии подчёркивается, что старший прокурор втайне очень надеется получить помощь от женщин, которых он наделяет необъяснимой властью над этим судом (см., например, душевные беседы Йозефа К. с фрау Грубах на кухне (К, с. 23, 53; РТТ, р. 345–348, 367–368) или несколько грубый разговор с фрейлейн Монтаг, состоявшийся по просьбе фрейлейн Бюрстнер (К, с. 57)). Исключение подобных сцен из фильма акцентирует внимание зрителя на потере героем человеческого облика и превращении его в некую машину, выполняющую предписания свыше. В результате ещё ярче высвечивается проблема отношений К. с женским полом и, в частности, его неумение отличить искренность от лжи. Интересно, что в фильме все любовные сцены, включая нарушение порядка в зале судебных заседаний, происходят будто по расписанию, и на экране обыгрывается такая деталь, как время. Часы появляются в кадре около четырёх раз (ЖТТ, 00:26:25; 00:28:00; 00:35:05; 01:18:43), причём с некоторой небрежностью: время на часах немного не укладывается в последовательный ход повествования. Например, в сцене с коммерсантом Блохом на кухне в объективе камеры дважды оказываются настенные часы, которые показывают одиннадцать, однако Лени только на второй раз замечает, что это время – позднее для визита к адвокату (ЖТТ, 01:20:30).

Но больше всего режиссёр стремится кинематографическими средствами передать абсолютную разобщённость героя с окружающим миром. Он отсекает все пути к примирению и, как следствие, освобождает пространство от слов, заполняя его либо шумами, либо музыкой, которая звучит в основном, когда К. оказывается на открытом воздухе. Так, музыкальный фон сопровождает разговор прокурора, отправляющегося на слушание своего дела, с судебным служащим (ЖТТ, 00:24:30), путь героя к дому художника Титорелли (ЖТТ, 01:07:03), а затем, в последний день, к собору (ЖТТ, 01:31:10). Звуковое наполнение приобретает в экранизации существенное значение, поскольку создаёт напряжение и усиливает мотив отчуждения героя. Музыка в буквальном смысле поглощает пространство в фильме, она становится средством создания подтекста и так же, как часы, служит важной кинематографической цели – досказать, помочь зрителю угадать то, что режиссёр в силу ограниченности во времени и масштабе изображаемого не показал в своей картине.

Напомним, что прозу Кафки отличает визуальная природа<sup>14</sup>, а одним из любимых приёмов писателя является *экфрасис* – описание произведения изобразительного искусства или архитектуры. Например:

---

<sup>14</sup> В то же время Кафка всегда выступал против того, чтобы его произведения иллюстрировались. Так, он был довольно неприятно поражён рисунками австрийского художника Ханса Фрониуса (Hans Fronius, 1903–1988) к новелле «Превращение» (*Die Verwandlung*, 1912), на которых главный герой предстал в образе колоритного чёрного жука, несмотря на то что писатель высказал просьбу ни в коем случае не изображать Грегора Замзу в виде насекомого (цит. по [7, с. 97]).



Первое, что К. отчасти увидел, отчасти угадал, была огромная фигура рыцаря в доспехах, занимавшая самый край картины. Рыцарь опирался на меч, вонзённый в голую землю, лишь кое-где на ней пробивались редкие травинки. Казалось, что этот рыцарь внимательно за чем-то наблюдает. Странно было, что он застыл на месте без всякого движения. Очевидно, он назначен стоять на страже. К., уже давно не выдавший картин, долго разглядывал рыцаря, непрестанно моргая от напряжения и от невыносимого зеленоватого света фонарика. Когда он осветил фонариком всю остальную картину, он увидел положение во гроб тела Христова, в обычной траковке; к тому же картина была довольно новая. Он сунул фонарик в карман и сел на прежнее место (К, с. 225).

Любовь Кафки к живописным деталям и введение произведений живописи в романное повествование приводит к тому, что режиссёру остаётся лишь верно подобрать фон для изображения уже описанных предметов и явлений. Так происходит в сцене, где Йозеф К. повторно приходит на Юлиусштрассе, чтобы попасть на слушание, но никого, кроме прачки, там не застаёт. На столе он замечает книги, в которых, однако, вместо ожидаемых записей со слушаний судебных дел герой видит только порнографические картинки (ЖТТ, 00:37:00).

Значительную роль в романе играют картины: две из них изображают судебных чиновников (К, с. 108, 146), а одна, находящаяся в соборе, представляет собой вариацию на библейский сюжет положения во гроб (К, с. 225). Так, во время визита старшего прокурора к Титорелли подробно описывается полотно, над которым художник работает; при этом больше всего Йозефа К. удивляет то, что в одном образе представлены и богиня правосудия, и богиня победы (К, с. 146–147). Между тем Пинтер и Джонс при создании кинематографической версии романа «Процесс» не ставят акцента на картинах. Первые две оказываются в объективе камеры и создают у зрителя верное, хотя и расплывчатое впечатление об этих представителях правосудия (ЖТТ, 00:59:09). И если первую картину в кабинете адвоката Гульда зритель видит довольно чётко, то вторая – в ателье художника Титорелли, представляющая с точки зрения использования экфразиса большую ценность, так и остаётся занавешенной полотном, а третьей – в соборе – мы не видим вовсе, в тени за спиной капеллана проглядывают иконы (ЖТТ, 01:34:12). Полагаем, отсутствие в фильме столь пристального внимания к такой детали, как картина, служит расширению границ охватываемого кадром пространства и времени.

Другим живописным элементом, который в произведении Кафки был лишь намечен и угадывался при внимательном прочтении, является место действия. В фильме оно получает своё визуальное воплощение. События в романе разворачиваются в Праге – городе, в котором писатель провёл большую часть своей жизни (К, с. 276). Благодаря тому, что зритель видит места, где когда-то жил создатель экранизируемого романа, возникает ощущение проникновения в атмосферу кафкианских страхов и сомнений. Даже представленный в фильме Собор св. Вита с его устремлёнными ввысь готическими шпилями и богато декорированным алтарём угнетает и унижает всякого, кто входит туда, поскольку человек в нём самому себе кажется лишь крупницей в сложной системе вселенной.

Для создания более яркого образа главного героя режиссёр прибегает также к приёму повторения кадра. В частности, зрителю с разных ракурсов предоставляется возможность рассмотреть лестницы, лестничные пролёты, лестницы-

обманки и прочие вариации на эту тему (см., например, ЖТТ, 00:24:46; 00:46:37; 00:52:36), благодаря чему усиливается ощущение запутанности К., его бессмысленного ожидания и блуждания по лабиринтам жизни в поисках истины.

Безусловно, в кинематографе многое зависит от актёрского состава. Сыгравший в фильме роль старшего прокурора Йозефа К. Кайл Маклахлан (Kyle Merritt MacLachlan, р. 1959) даже внешне напоминает Франца Кафку, разве что черты лица не резкие. При просмотре фильма не покидает чувство, будто перед нами истинно кафкианский герой – импульсивный и в то же время не знающий, что ему делать дальше (см., например, ЖТТ, 00:17:39; 01:43:36); громкий и срывающийся на шёпот, когда говорит о самом главном (см., например, ЖТТ, 00:32:40; 01:44:00); сильный и едва держащийся на ногах в сценах с судебными канцеляриями (ЖТТ, 00:45:19) и в ателье художника (ЖТТ, 01:13:22).

В романе Кафки противоречивая натура героя раскрывается с помощью контрастирующих сюжетных коллизий, где осуществляется переход от спокойствия к буйству или наоборот. Спокойный и уравновешенный в начале своего процесса Йозеф К. становится всё более раздражительным по мере его продвижения, а потом снова приходит к миру после логического спада, следующего за кульминационной главой «В соборе».

Заметим, особенно ярко Маклахлан предстаёт в финале фильма, где он вынужден играть роль жертвы системы, приговорённой к смертной казни (ЖТТ, 01:51:43). В его глазах, показанных крупным планом, можно прочесть те мысли, которые проносились в голове Йозефа К., когда два джентльмена, совершающих приговор, деликатно передавали друг другу нож мясника прямо над головой прокурора. Это страх, безразличие, которое его постигло после того, как он видел уходящую по лестнице вверх фрейлейн Бюрстнер; минутный порыв выхватить нож и сделать всё самому. Но герою суждено умереть, «как собаке» (К, с. 252), от руки людей, которые напоминают ему всего лишь старых актёров второсортного театра.

Как известно, в киноискусстве зачастую второстепенные или даже эпизодические персонажи получают более яркими и рельефными благодаря актёрским качествам. Это произошло с ролью тюремного капеллана, которую сыграл Энтони Хопкинс (Philip Anthony Hopkins, р. 1937). Данный образ был важен для Кафки, и режиссёр осознал это. Собственно, вся девятая глава «В соборе» представляет собой историю Йозефа К., рассказанную священником в параболической форме. Эта роль очень соответствует образу самого Хопкинса, отличающегося строгостью и вкусом. Его тюремный капеллан не выглядит как педант, следующий предписаниям, он углубляет образ, делая его человечнее, ближе и самому Йозефу К., и зрителю (см., например, ЖТТ, 01:34:54; 01:36:44). Его одолевают эмоции, он не просто безразличная статуя, диктующая с кафедры притчу о Законе, но единственная душа, которая, как кажется старшему прокурору, принимает в нём искреннее участие, что видно по смягчённым интонациям Йозефа К., когда он обращается к капеллану.

В этом ряду хотелось бы отметить и Альфреда Молину (Alfred Molina, р. 1953), сыгравшего художника Титорелли. Данный образ получился вполне полновесным и ярким персонажем, что являет различие экранизации и романа. Окружённый стайкой девочек, преследующих его всюду, Титорелли Молины

нисколько не чувствует себя скованным или стеснённым. В самом актёре есть что-то кошачье: мягкая походка, плавность движений (см., например, ЖТТ, 01:07:25; 01:08:30). Эти особенности использует режиссёр, высвечивая на фоне художника резкость и порывистость жестов старшего прокуриста. Своим довольством Титорелли будто провоцирует К. на какие-то решительные действия, и тот втайне завидует спокойствию художника. Здесь важно обратить внимание на то, что на протяжении всей встречи с К. герой Молины то лукаво, то поощрительно улыбается, в то время как старший прокурист сохраняет уже ставший привычным угрюмый вид (ЖТТ, 01:11:08; 01:13:18). В этом без труда угадывается особая атмосфера богемной жизни, которую ведёт Титорелли, даже будучи судебным художником.

Итак, ряд факторов позволяет нам высоко оценить киноверсию романа Ф. Кафки «Процесс», созданную Д.Х. Джонсом по сценарию Г. Пинтера, а именно:

- тщательная работа сценариста с текстом романа, в результате которой текст в сценарии воспроизводится на уровне не только формы, но и содержания;
- внимание сценариста и режиссёра к наиболее важным для раскрытия темы деталям;
- удачный актёрский состав, который сумел создать у зрителя ощущение диалога.

Кинематографическая интерпретация Пинтера и Джонса, пройдя две ступени – написание сценария и экранизацию, поднимает на новый уровень образно-символический мир романа Кафки, расширяет и углубляет его. Яркий, непосредственный взгляд сценариста и режиссёра predetermined характер и атмосферу фильма. Сохраняя хронотоп кафкианского романа, они расставляют в нём собственные акценты. При этом Пинтер наделил героев особенностями своего литературного мироощущения, в сценарии к фильму он воспроизвёл личную историю взаимоотношений с Кафкой. Таким образом, ценность киноинтерпретации, на наш взгляд, заключается не в умении режиссёра «переписать» литературный текст на язык образов, а в его способности донести до зрителя идеи автора оригинала посредством выделения (особого построения кадров, работы камеры) элементов сюжета согласно своему видению произведения. Полагаем, это в полной мере удалось Джонсу.

#### Источники

- ЖТТ – *The Trial: Film of David Jones*. – URL: <https://archive.org/details/TheTrial1993>, свободный.
- К – *Кафка Ф. Процесс* / Пер. с нем. Р. Райт-Ковалёвой, Г. Снежинской. – СПб.: Азбука-классика, 2006. – 317 с.
- К.1 – *Кафка Ф. Процесс* / Пер. с нем. Р. Райт-Ковалёвой // *Кафка Ф. Роман. Новеллы. Притчи*. – М.: Прогресс, 1965. – С. 67–310.
- РТВР – *Pinter H. The Birthday Party* // *Pinter H. Plays*. – London: Faber and Faber, 1996. – V. 1. – P. 1–84.
- ПДР – *Пинтер Г. День рождения* // *Пинтер Г. Коллекция* / Пер. с англ., вступ. ст. Ю. Фридштейна. – СПб.: Амфора, 2006. – С. 13–106.

РТТ – *Pinter H. The Trial* // Pinter H. Collected screenplays. – London: Faber and Faber, 2000. – V. 3. – P. 329–441.

КПФ – *Кафка Ф.* Письма к Фелиции / Пер. с нем. М. Рудницкого. – URL: [http://www.e-reading.club/bookreader.php/26580/Kafka\\_-\\_Pis'ma\\_k\\_Felicii.html](http://www.e-reading.club/bookreader.php/26580/Kafka_-_Pis'ma_k_Felicii.html), свободный.

### Литература

1. *Беньямин В.* Франц Кафка / Пер. с нем. М. Рудницкого. – М.: Ad Marginem, 2000. – 319 с.
2. *Аристотель.* Поэтика. Риторика / Пер. с древнегреч. В. Апфельрота, Н. Платоновой. – М.: Азбука-классика, 2008. – 352 с.
3. *Евреинов Н.Н.* Театр для себя: в 3 ч. – Пг.: Н.И. Бутковская, 1915. – Ч. 1. – 208 с.
4. *Лотман Ю.М.* Театр и театральность в строе культуры начала XIX века // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. – Таллинн: Александра, 1992. – Т. 1. – С. 269–286.
5. *Лотман Ю., Цивьян Ю.* Диалог с экраном. – Таллинн: Александра, 1994. – 214 с.
6. *Юнг К.Г.* Архетип и символ. – М.: Ренессанс, 1991. – 297 с.
7. *Белобратов А.В.* Книжка с картинками, пиктограммы сюжета или магические письма? (Изобразительный ряд в романе Ф. Кафки «Процесс» и опыт его декодирования) // Русская германистика: Ежегодник Рос. союза германистов. – М.: Яз. славян. культуры, 2011. – Т. 8. – С. 96–105.
8. *Гарин И.И.* Век Джойса. – М: ТЕРРА-Книжный клуб, 2002. – 848 с.
9. *Белоножко В.* Дневник о Франце Кафке. – URL: <http://www.kafka.net.ru/>, свободный.
10. *Wheldon H.* Orson Welles on *The Trial* [Interviewed on the BBC in 1962]. – URL: [http://www.wellesnet.com/trial\\_bbc\\_interview.htm](http://www.wellesnet.com/trial_bbc_interview.htm), свободный.
11. *Billington M.* Harold Pinter. – London: Faber and Faber, 2007. – 468 p.
12. *Брод М.* Франц Кафка. Биография. Отчаяние и спасение в творчестве Франца Кафки. Вера и учение Франца Кафки (Кафка и Толстой) / Пер. с нем. Е.С. Кибардиной и др. – СПб.: Акад. проект, 2000. – 502 с.
13. *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 574 с.
14. *Давид К.* Франц Кафка. – URL: <http://www.kafka.ru/biografy>, свободный.

Поступила в редакцию  
11.12.16

---

**Аржанцева Ксения Владимировна**, аспирант кафедры русской и зарубежной литературы

Казанский (Приволжский) федеральный университет  
ул. Кремлёвская, д. 18, г. Казань, 420008, Россия  
E-mail: [arjantzevak@yandex.ru](mailto:arjantzevak@yandex.ru)

UCHENYE ZAPISKI KAZANSKOGO UNIVERSITETA. SERIYA GUMANITARNYE NAUKI  
(Proceedings of Kazan University. Humanities Series)

2017, vol. 159, no. 1, pp. 217–230

**Screen Interpretation of Franz Kafka's Novel "The Trial":  
Interaction of the Author with the Script Writer and Film Director***K.V. Arjantzeva**Kazan Federal University, Kazan, 420008 Russia**E-mail: arjantzevak@yandex.ru*

Received December 11, 2016

**Abstract**

Harold Pinter is a British writer, playwright, poet and screenwriter, and the recipient of the Nobel Prize in Literature in 2005, whose artistic genius is familiar to the Russian reading audience. The main problem covered in his works is the problem of disengagement, alienation, and disunity, which has become the attribute of the modern world. This peculiarity of H. Pinter's world outlook must have determined his interest in the novel 'The Trial' by Franz Kafka, the Austrian writer.

Existential guilt, inherently attributed to the senior bank clerk Joseph K., in F. Kafka's novel and the motif of persistent imminent menace in H. Pinter's drama (especially, in "The Birthday Party", which is the most remarkable example of F. Kafka's plot interpretation elaborated by H. Pinter), represent the philosophical and psychological basis of text architectonics which unites the two authors.

In the context of the original literary text, such a specific feature of F. Kafka's aesthetics as visualization of the space and usage of various visual effects in the text is of great interest due to the basis it creates for translation into the language of cinematography.

The aim of this study is to identify and classify the peculiarities of the screen interpretation of the novel at the following two levels: the screenplay by H. Pinter and the screen version of the novel by David Hugh Jones, the film director. In accordance with this aim, the work has been conditionally divided into two parts. In the first part, the interpretation of the novel in the form of a screenplay written by H. Pinter has been analyzed. Here, the main principles of translation from one author's language into the other's one have been identified. Furthermore, some examples endorsing the visual character of F. Kafka's prose, which allowed to adjust "The Trial" to the script text, have been provided. In the second part of the paper, an attempt has been made to identify the peculiarities of the film based on the screenplay by H. Pinter.

The paper shows certain devices employed by the screenwriter and the film director to make an interpretation of the original text into the cinematographic language.

**Keywords:** F. Kafka, interpretation, theatricality, visualization, ecphrasis, film script, screen adaptation

**References**

1. Benjamin W. Benjamin über Kafka. Suhrkamp, 1992. 176 p. (In German)
2. Aristotle. Poetics, Rhetoric. Moscow, Azbuka-Klassika, 2008. 352 p. (In Russian)
3. Evreinov N.N. Theater for Oneself. Part 1. Petrograd, N.I. Butkovskaya, 1915. 208 p. (In Russian)
4. Lotman Yu.M. Selected Papers. *Teatr i teatral'nost' v stroe kul'tury nachala XIX veka* [Theater and Theatricality in the Culture of the Early 19th Century]. Tallinn, Aleksandra, 1992, vol. 1, pp. 269–286. (In Russian)
5. Lotman Yu., Tsiv'yan Yu. Dialogue with the Screen. Tallinn, Aleksandra, 1994. 214 p. (In Russian)
6. Jung C.G. Archetype and Symbol. Moscow, Renessans, 1991. 299 p. (In Russian)

7. Belobratov A.V. A book with pictures, pictograms of plot or magical writings? (Figurative series in F. Kafka's novel "The Trial" and experience of its decoration). *Russkaya Germanistika*. Moscow, Yazyki Sl. Kul't., 2011, vol. 8, pp. 96–105. (In Russian)
8. Garin I.I. Joyce's Century. Moscow, TERRA-Kn. Klub, 2002. 848 p. (In Russian)
9. Belonozhko V. A Diary about Franz Kafka. Available at: <http://www.kafka.net.ru/>. (In Russian)
10. Wheldon H. Orson Welles on *The Trial* [Interviewed on the BBC in 1962]. Available at: [http://www.wellesnet.com/trial\\_bbc\\_interview.htm](http://www.wellesnet.com/trial_bbc_interview.htm).
11. Billington M. Harold Pinter. London: Faber and Faber, 2007. 468 p.
12. Brod M. Franz Kafka. Eine Biographie. Verzweiflung und Erlösung im Werk Franz Kafkas. Franz Kafkas Glauben und Lehre (Kafka und Tolstoi). Frankfurt am Main, Fischer, 1966. 407 S. (In German)
13. Туньянов Ю.Н. Poetics. History of Literature. Cinema. Moscow, Nauka, 1977. 574 p. (In Russian)
14. David K. Franz Kafka. Available at: <http://www.kafka.ru/biografy>.

---

⟨ **Для цитирования:** Аржанцева К.В. Киноинтерпретация романа Франца Кафки «Процесс»: взаимодействие автора, сценариста и режиссёра // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. науки. – 2017. – Т. 159, кн. 1. – С. 217–230. ⟩

⟨ **For citation:** Arjantzeva K.V. Screen interpretation of Franz Kafka's novel "The Trial": Interaction of the author with the script writer and film director. *Uchenye Zapiski Kazanskogo Universiteta. Seriya Gumanitarnye Nauki*, 2017, vol. 159, no. 1, pp. 217–230. (In Russian) ⟩