

Ирина МЕЛЬНИКОВА

(РЕ)ПРЕЗЕНТАЦИЯ «ПРЕВРАЩЕНИЯ»: ФОКИН, КАФКА, МАГРИТТ И ПРОБЛЕМА КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОЙ АДАПТАЦИИ

«Я пробовал работать в кино, и мне там не понравилось. Я люблю театр за то, что в нем как бы из ничего, из воздуха рождается мир, жизнь, характеры, чувства—и исчезают в ту же секунду, уходят тоже как бы в никуда. Все можно повторить. Но на самом деле повторить ничего нельзя—в этом театр. Это будет что-то уже совсем другое, возможно, лучше, глубже, пронзительнее. Вот этот риск, эта жизнь на грани, эта неповторимость минуты и возможность, надежда на миг совершенства—вот что для меня театр. Кино увековечивает эту минуту, но тем самым убивает ее. Вот она—хуже или лучше—на пленке, можно ею любоваться, можно страдать от ее несовершенства, но с ней ничего нельзя уже сделать: она мертва.

Потому для меня как театрального режиссера очень актуальна загадка Ингмара Бергмана, сумевшего преодолеть это глубинное противоречие двух искусств и в каждом из них остаться Ингмаром Бергманом—великим режиссером XX века»¹.

В 2002 году русский театральный режиссер, художественный руководитель Центра Мейерхольда Валерий Фокин попытался разгадать «загадку Бергмана»,—создал полнометражную картину «Превращение» по одноименной новелле Франца Кафки (сценарий Ивана Попова и Валерия Фокина). Фильм появился после того, как театральная постановка «Превращения», осуществленная Фокиным на малой сцене «Сатирикона» в 1995 году, собрала множество наград критиков и пользовалась огромным успехом у зрителей. Однако как только киноверсия «Превращения» увидела свет, спектакль, несмотря на огромную популярность, был снят с репертуара. Фильм тоже не остался без внимания и наград на фестивалях в Токио, Москве, Выборге и Карловых Варах. Но «обычный зритель» его не принял. Да и в среде «профессионалов» однозначной оценки не было и нет. Одним из многочисленных примеров может служить рецензия театроведа Олега Зинцова, пишущего о театре и кино в газете «Ведомости». Сравнивая два произведения Фокина, Зинцов отмечает, что театральное «Превращение» «казалось почти идеальным синтезом искусства и технологии, об-

Статья подготовлена на основе доклада, прочитанного на 17-й Международной конференции «Экранные исследования: звук и музыка в кино, видео и на телевидении» («Screen Studies: Sound and Music in Film, TV and Video»), проходившей 4–6 июля 2008 года в Университете Глазго. Первый вариант статьи см.: Melnikova I r i n a. (Re)presentation of «The Metamorphosis»: Fokin, Kafka, Magritte and the Issue of Cinematic Adaptation // KinoKultura. Bristol University, July 2009. Issue 25. URL: <http://www.kinokultura.com/2009/25-melnikova.shtml>.

разцом современного театра», но «из хорошего спектакля получилось не плохое даже, а никакое кино»². Неудачу фильма Зинцов объясняет попыткой Фокина перенести принципы и методы театра в принципиально иное пространство: «Валерий Фокин как будто не чувствует, что у кино совсем другая природа условности, и пользуется киноязыком так, словно говорит, допустим, по-английски, используя русские конструкции предложений»³. Однако, словно забывая свой собственный тезис об иной природе киноискусства, критикующий сам грешит тем, в чем обвиняет режиссера, создавшего, на мой взгляд, один из лучших образцов кинематографического прочтения новеллы Франца Кафки⁴.

Данная статья, не выпускаящая из поля зрения идею об особой условности киноискусства, предлагает структурный анализ приемов повествования у Фокина, к числу которых относятся и структурное обрамление фильма, и взаимоотношения между визуальным и звуковым рядами, и различные варианты визуализации звука, и особенности представления визуальной последовательности, создающей значимый интертекстуальный диалог с картинами Магритта. Анализ повествовательных стратегий фильма позволяет определить характер диалога Фокина с Кафкой и увидеть, каким образом индивидуальная попытка режиссера воплотить известную историю средствами качественно иной семиотической системы может одновременно оказаться попыткой выразить свой взгляд на проблему киноадаптации.

Поскольку «Превращение» относится к категории адаптаций, стоит заметить, что в статье не рассматривается проблема ее точности, правильности, верности по отношению к литературному тексту, не ставится задача «вписать» фильм Фокина в одну из существующих классификаций, различающих такие типы адаптации, как заимствование, скрещивание, трансформация⁵, транспозиция, комментарий, аналог⁶ и т.д.⁷ Адаптация здесь понимается как палимпсест, как второе, но не вторичное произведение⁸, предполагающее интертекстуальный диалог с «источником».

«Превращение»: структурное обрамление и означивание

Основной особенностью кино-«Превращения» является текстуальное обрамление. Фокин заключает канонический литературный текст в тройную структурную рамку, состоящую из титров, авторского (фокинского) пролога (фрагмент до первой строки текста Кафки) и эпилога (финальный эпизод после последней строки Кафки) и, наконец, произносимых закадровым голосом первой и последней строк новеллы, обрамляющих внутреннюю—«кафкианскую»—часть.

Титры, создающие внешнюю рамку фильма, традиционно считаются чем-то вторичным по отношению к нарративу—неким служебным элементом, используемым в «технических целях» (известить зрителя о создателях картины). Однако история кино демонстрирует, что зачастую, и особенно в адаптациях, титры играют важную роль в формировании значимых стратегий повествования. И именно так происходит в киноверсии классической новеллы Кафки.

Способ представления внешней рамки фильма Фокина превращает титры не только в часть эстетического целого, но и в элементы процесса означивания. Начальные титры «Превращения», представленные монтажной сменой кадров, разъединяют визуальный и звуковой ряды так, что граница «визуального кадра» не совпадает с границей «звукового кадра». Первый—немой—кадр: белые буквы посвящения («Памяти режиссера Петра Лебла посвящается») на черном фоне. В следующем кадре мы снова видим надписи «белым на черном», и здесь появляется звук, оторванный по времени от движения визуального образа: сначала возникает надпись, и чуть позже—очень тихий шум дождя, усиливающийся в следующих кадрах, знакомящих зрителя с исполнителями главных ролей и названием фильма. Вслед за названием появляется рисунок жука, остающийся в кадре до конца начальных титров. В этом заключительном фрагменте, декларирующем диалогическое отношение с литературным текстом («По одноименной новелле Франца Кафки») и повторяющем имя Евгения Миронова, продолжается рассинхронизация звука и визуального образа: сначала мы видим рисунок, затем слышим, как звук дождя становится все громче и переходит в неартикулированное бормотание на немецком языке.

Такое представление начальных титров расщепляет кинематографическое письмо на три «составляющие» (слово, невербальный звук и визуальный образ) и обнажает возможные формы существования звука и образа в кинематографическом дискурсе: видимое слово (надписи) и слышимое слово (бормотание на немецком), слышимый невербальный звук (дождь) и видимый невербальный звук (скатывающаяся по рисунку капля дождя), видимый образ (рисунок) и слышимый образ (та же движущаяся дождевая капля, визуализирующая звук дождя). Помимо этого начальные титры демонстрируют особую роль звука в кино: звук дождя, который вводится как элемент недиегетического уровня, трансформируется в звук диегетического⁹ пространства¹⁰ и вписывает титры в диегезис.

Финальные титры выстраиваются по абсолютно иному принципу. Белые буквы на черном фоне, фиксируемые в начальных титрах, сменяют черные буквы на белом фоне, а все заключительные титры представляют собой один кадр без всяких монтажных стыков,—они идут снизу вверх и завершаются старомодной надписью «Конец фильма».

Принципы представления начальных и финальных титров позволяют рассматривать их очевидную оппозицию как противопоставление двух типов письма—литературного и кинематографического: вместо письма «белым на черном» (негатив) появляется традиционная литературная манера письма «черным по белому»; монтажное соединение кадров сменяется единым фрагментом пленки; и движется этот фрагмент так, что наш взгляд следит за ним, как при чтении книги.

Начальная часть второй структурной рамки (авторский пролог Фокина) состоит из пяти отдельных сцен. Действие первой и последней сцен происходит на вокзале. Последним эпизодом оказывается сон Грегора о поезде (отправление поезда), а первым—прибытие поезда, движущегося прямо на камеру. После остановки поезда дым паровоза формирует черный кадр, изолирующий первую сцену от последующей. Иконография первой сцены

в контексте противопоставления двух различных видов письма (кино vs литература) в начальных и финальных титрах предлагает прочтение, связывающее фильм с идеей «рождения кино», с одним из первых кинематографическихopusов—фильмом «Прибытие поезда» (1895). А звуковой ряд последней сцены пролога (сон Грегора о поезде) усиливает эту связь: он позволяет услышать невербальные звуки, но не включает в себя ни одного членораздельного слова, заставляя вспомнить ситуацию немого фильма, в котором «движущийся образ» сопровождают музыка и звуки за пределами диалексиса.

Что же касается визуального ряда сна Грегора, с одной стороны, он поддерживает идею «рождения кино» («прибытие поезда»), а с другой—является очевидно сюрреалистичным. Грегор Замза садится в поезд и видит отца, проверяющего билеты. Затем он оказывается в вагоне, сквозь который проходит и исчезает играющая на скрипке сестра. Когда поезд трогается, в поле зрения Грегора сначала попадают мужчины в котелках, оставшиеся на перроне, а затем—словно из-под земли появляющийся управляющий. Пытаясь скрыться, он открывает двери купе, в одном из которых — отец, играющий пилой на скрипке. Укрытие Замза находит в следующем купе, где падающая сквозь потолок земля хоронит его заживо.

Сюрреалистическое соединение образов сна (вос)создает один из принципов поэтики прозы Кафки, производящей странное впечатление несмотря на то, что в ней нет ни одного элемента, не являющегося предметом обыденной реальности. Причину такого впечатления Жан Старобински видит в том, что «аномалии в мире Кафки—это аномалии не структурного, а ситуационного порядка. Вода, воздух, огонь продолжают обладать привычными свойствами. Если исключения и имеют место, то они имеют место в мире, где все остальные предметы сохраняют свои обычные свойства—метаморфоза на них не распространяется. Дома, лестницы, мебель сделаны из обычных материалов. Необычность скрывается в отношении героев к этим предметам: сами по себе кровать или потолок ничем не замечательны, но посторонний должен переступить через эту кровать, чтобы войти в комнату, потолок так низок, что нельзя разогнуться. Это и порождает абсурдность ситуации. Отсутствует связь одного “нормального” предмета с другими, в силу чего все становится ненормальным, непривычным»¹¹. Иными словами, если разложить мир Кафки (как и мир «Превращения» Фокина) на составляющие, мы увидим ничем не примечательные реальные вещи и объекты. Но способ их соединения—такой же, как и в сюрреалистических текстах.

Внутренние (2–4) сцены фокинского пролога (путь Грегора к дому, его общение с семьей и его действия в собственной комнате) визуализируют звук и демонстрируют возможности кинематографической репрезентации в противовес литературной. Когда по дороге к дому Грегор заглядывает в окно таверны и смотрит на играющих внутри музыкантов, он «видит» музыку, но не слышит ее. Когда он входит в дом, звук создает границу между домом и улицей: зритель, «существующий» в пространстве улицы вместе с глазом и голосом камеры, «видит» речь персонажей, но не может ее услышать. А когда Грегор смотрит в окно из комнаты и видит льющий на улице дождь, он не слышит его шума. Однако в тот момент, когда Грегор задер-

гивает шторы, звук меняется, и эта смена визуальным жестом переносит зрителя в квартиру Замзы. Таким образом, способ представления звука не только визуализирует его, но и обнажает барьеры внутри диегетического пространства. Он расщепляет диегезис на части, отделенные друг от друга преградами (таверна, улица, квартира Замзы, комната Грегора и т. д.), и позволяет зрителю слышать этот процесс разграничения пространства.

Последняя часть второй структурной рамки (эпилог) возвращает зрителя к ее начальной части (прологу), поскольку обе имеют отношение к «реальности». Первые кадры пролога именуют безымянный город новеллы (Praha, Prag), а последние кадры эпилога дают зрителю возможность увидеть настоящую Прагу. Название города, представленное на двух языках, создает впечатление конкретной локализации. Однако место действия в фильме до финала оказывается очевидно условным, не имеющим ничего общего не только с Прагой, но и с любым другим реальным городом. Последние кадры эпилога, в свою очередь, соединяют условный мир фикации с реальными видами Праги (после эпизода, где отец, мать и сестра Грегора направляются в трамвае за город, мы видим настоящие пражские мосты над Влтавой). Таким образом, если внутренние части второй структурной рамки создают барьеры внутри диегезиса, то внешние ее части размывают границу между фиктивным и нефиктивным пространствами и растворяют одно в другом.

Таким образом, созданная авторскими прологом и эпилогом вторая структурная рамка, во-первых, продолжает «обсуждение» проблемы возможностей кинематографической репрезентации, во-вторых, обнажает сюрреалистическую природу дискурса, в-третьих, создает особые отношения между фикцией и реальностью и, наконец, в-четвертых, формирует барьеры внутри диегетического пространства¹².

Барьерное пространство фильма (вос)производит особенность пространства прозы Кафки, где любой объект может стать барьером. Как отмечает Валерий Подорога, понятие барьера у Кафки может привести в замешательство, поскольку он остается непреодолимым: «кафкианский барьер лишь отчасти имеет общее с *барьером-для*, т.е. барьером, который преодолевают, чтобы одолеть пространство-лабиринт, где барьер выступает основным несущим элементом его организации. Барьер не только является границей, отделяющей внутреннее пространство от внешнего, но и *барьером-в-себе*. <...> Все в кафкианском мире может быть и является барьером, непреодолимым в силу того, что каждое событие в нем не имеет свободного пространства свершения»¹³.

Третья структурная рамка создает иное напряжение между звуком и визуальным образом, проявляя особую природу взаимоотношений повествователя и основного персонажа. Начальная ее часть представляет зрителю визуальную метаморфозу Грегора-Миронова, комментируемую первой строкой новеллы Кафки, которую произносит закадровый голос: «Проснувшись однажды утром после беспокойного сна, Грегор Замза обнаружил, что он у себя в постели превратился в страшное насекомое»¹⁴. Однако этот кафкианский комментарий произносится голосом Миронова, которого в авторском прологе фильма зритель уже видел и слышал как Замзу. В заклю-

чительной части рамки мы видим Миронова после смерти Грегора. Актер в современной одежде, явно отличающейся от одежды персонажей, читает последние строки литературного текста. И процесс чтения отделяет голос от тела: губы актера не движутся, но голос, который мы слышим, принадлежит Миронову. В обоих случаях кинематографический текст демонстрирует трансформацию персонажа в повествователя и обратно. Начало дает возможность услышать, а конец—увидеть эту метаморфозу.

Дискурсивный жест третьей рамки, превращающий персонажа в повествователя и обратно, позволяет зрителю услышать и увидеть феномен, присутствующий в значительной части текстов Кафки. Речь идет о том, что в подавляющем большинстве его произведений отождествляется несколько повествовательных инстанций—автора, повествователя, существующего за пределами диегетического мира (ведущего повествование от третьего лица), и основного персонажа. Это условное отождествление осуществляется при помощи имени персонажа, указывающего на персону автора. Самыми известными примерами являются имена основных персонажей «Процесса» (Йозеф К.) и «Замка» (К.), но этим игра не ограничивается. Кафка создает целую криптографическую систему, позволяющую говорить о том, что повествование от третьего лица есть не что иное, как речь о себе самом. В «Дневниках» (запись от 11 февраля 1913 года) он расшифровывает имя Георга Бендемана из новеллы «Приговор»: «Имя “Георг” имеет столько же букв, сколько “Франц”. В фамилии “Бендеман” окончание “ман”—лишь усиление “Бенде”, предпринятое для выявления всех еще скрытых возможностей рассказа. “Бенде” имеет столько же букв, сколько “Кафка”, и буква “е” расположена на тех же местах, что и “а” в “Кафка”»¹⁵. Имя основного персонажа «Превращения» «расшифровывается» согласно той же логике: Грего(r)—Франц, Замза—Кафка. Автор (Кафка), словами Уистена Хью Одена, «человек без “я”»¹⁶, смотрит на себя глазами Другого и объективирует зримое использованием повествования от третьего лица. И способ, которым представлены первая и заключительные строки кафкианской новеллы в фильме Фокина, еще раз демонстрирует особенности литературного произведения.

Таким образом, с одной стороны, тройная структурная рамка киноповествования (вос)производит особенности поэтики литературного текста Кафки, т.е. (вос)создает коды, отвечающие за его форму. К числу таких кодов принадлежат и относительная идентичность различных нарративных инстанций (автора, повествователя и персонажа), и особенности пространственной организации (сюрреалистичность и барьерность кафкианского пространства). Однако в процесс (вос)произведения вовлечены иные—не литературные, но исключительно кинематографические—средства. С другой стороны, тройная структурная рамка формирует дополнительное поле значений: противопоставляет два типа дискурса (кино и литературу), обнажает напряжение между различными «составляющими» кинематографического письма и подчеркивает пока остававшуюся в тени проблему приведения в движение («оживления») статичного визуального образа.

«Превращение»: визуальная последовательность и интертекстуальный диалог

Проблема приведения в движение статичного образа связана с особенностями визуальной последовательности обрамления: фрагменты изобразительного ряда до первой звучащей строки новеллы Кафки начинаются со статичных кадров, которые приводятся в движение. Это правило начинает действовать после первого кадра титров с посвящением Петру Леблу. Этот единственный немой и неподвижный кадр создает диалог с интертекстом, осложняющим взаимоотношение между художественным (фиктивным) и реальным мирами, т.е. ту проблему, которую актуализируют фокинские пролог и эпилог, связывающие место действия фильма с родным городом Кафки. Фокин посвящает фильм чешскому театральному режиссеру, который, с одной стороны, создал своего Замзу, т.е. осуществил превращение «Превращения» в театральное представление (1988), а с другой—совершил еще одно превращение,—воплотил на сцене собственную смерть и сыграл в этом «спектакле» и роль режиссера, и роль центрального персонажа¹⁷.

В отличие от реальной и смертельно неподвижной персоны Петра Лебла, представленной надписью в первом неподвижном немом кадре, главная фиктивная персона фильма Фокина введена на крупном плане, фиксирующим статичную анонимную фигуру человека в котелке. И только после того как голос сестры за кадром идентифицирует эту фигуру как Грегора («Грегор! Грегор! Мама, папа, Грегор приехал!»), она приводится в движение.

Сама фигура явно отсылает к живописи—к созданным в 1964 году¹⁸ картинам бельгийского художника Рене Магритта «Сын человеческий», «Человек в котелке» и «Прямодушие», на которых изображен мужчина в черном с котелком на голове. Аргументами в пользу утверждения об интертекстуальном диалоге киноповествования¹⁹ с живописью Магритта являются и изобразительный ряд пролога в целом, где в поле зрения Грегора (как и в наше поле зрения) попадают магриттовские люди в котелках, и повторяющийся в фильме принцип фиксации кадра до его приведения в движение²⁰, и магриттовский принцип именованной статичной визуальной фигуры. Аргументом в пользу того, что киноповествование цитирует три конкретные картины Магритта, служит воспроизведение (пусть и в «расщепленной» форме, о которой речь пойдет чуть позже) всех составляющих их визуального ряда: человека в котелке и яблока («Сын человеческий»), человека в котелке и голубя («Человек в котелке»), человека в котелке и трубки («Прямодушие»).

Как уже было упомянуто, в фильме использован магриттовский принцип именованной статичной визуальной фигуры, создающий сложные отношения между словом и визуальным образом²¹. По утверждению Фуко, «Магритт называет свои картины <...> из уважения к именованию. Но в этом расколотом и сдвинутом пространстве завязываются странные отношения: там происходят вторжения, внезапные разрушительные набеги, падения образов в гущу слов, вербальные вспышки и бороздящие рисунки, заставляющие их разлетаться вдребезги»²². Роль названий—двойственна: они оказываются и удерживающими подпорками, и термитами, подтачивающими основание и заставляющими рухнуть всю конструкцию²³. Сам

художник писал, что «названия картин не содержат объяснений, так же как картины не иллюстрируют своих названий. Отношение между названием картины и самой картиной—поэтическое; это отношение, скорее, служит для фиксации некоторых характеристик предмета, обыкновенно игнорируемых сознанием, но которые иногда можно предчувствовать, сталкиваясь с экстраординарными событиями, не поддающимися объяснению разумом»²⁴.

Название картины «Сын человеческий» первым иллюстрирует поэтическое соотношение визуального образа и слова, «обращенного к воображению зрителя, к его скрытым реакциям и через то, что показано, и через то, что осталось лишь в виде намека»²⁵. Слово это—Сын Человеческий—обычно связывается с фигурой Христа, с Его Преображением. Евангелия от Луки, Марка и Матфея представляют Преображение/Трансфигурацию как радикальную трансформацию тела. «Смысл трансфигурации заключается в том, что материальное тело и лицо Христа обнаруживают свою неистинность, предстают как “фигура”, за которой возникает нечто иное. <...> Смысл фигуры заключается в том, что она отсылает к чему-то вне себя. В Преображении фигура тела отсылает к божественному свету»²⁶. Словом, связанным с сакральной традицией, Магритт именует фигуру человека в котелке, лицо которого скрывает яблоко, оказывающееся не чем иным, как только «фигурой»—поскольку оно связано с другим магриттовым яблоком, «не являющимся яблоком», а именно с созданной в том же 1964 году картиной, изображающей яблоко и названной «Это не яблоко». В данном случае название картины («Сын человеческий») и фигуративный план дублируют друг друга, указывая на (раз)воплощение, на дематериализацию по модели Преображения, на то, что материальная, видимая фигура человека в котелке, лицо которого скрыто за яблоком, есть всего лишь вуаль, за которой прячется «истина».

Цитирование этой картины в фильме Фокина происходит следующим образом: в прологе представлена фигура человека в котелке, выделенная статичным крупным планом, а во внутренней (кафкианской) части есть эпизод с яблоками, отмеченный особыми звуковыми приемами. Это цитирование превращает картину Магритта, которая сама по себе никак не связана с текстом Кафки, в визуальную метафору всей новеллы, где физической причиной смерти Грегора оказывается «тяжелое ранение» яблоком, которое никто не отважился удалить («сгнившее яблоко в спине и образовавшееся вокруг него воспаление, которое успело покрыться пылью»²⁷). И вместе с тем это цитирование «повторяет» то, что подразумевает литературный текст: как в картине Магритта физическое тело есть лишь вуаль для «истины», так и в новелле Кафки физическая причина (физический объект) не является истинной причиной смерти Грегора.

Название второй картины—«Человек в котелке»—именует визуальный лейтмотив живописи Магритта²⁸—более чем обычный и в то же время любимый головной убор самого художника—котелок²⁹. На сей раз лицо человека закрывает голубь—христианский символ Святого Духа, часто представляемый в живописных сценах Благовещения³⁰. А Благовещение—это весть о грядущем воплощении, вочеловечивании, которое является пря-

мой противоположностью Преображения. «Здесь не материя возгоняется к духу, но дух “умалает себя до телесности”»³¹. И если название первой цитируемой картины Магритта («Сын человеческий») дематериализует объекты фигуративного плана (человека в котелке и яблоко), то название второй («Человек в котелке») вызывает противоположный эффект, «воплощая духовную фигуру» голубя в реальном, материальном мире.

Как и в случае с «Сыном человеческим», цитируя «Человека в котелке», нарратив Фокина деконструирует фигуративный план картины: фигура человека в котелке представлена в прологе до превращения Грегора (сам Грегор, люди на железнодорожной станции) и эпилоге после его смерти (отец), а голубь—во внутренней части текста (любовное видение Грегора). И принцип, по которому фигуры разносятся по разным частям кинотекста, тоже повторяется: фигура, связанная с материальным началом (человек в котелке), помещена до и после строк Кафки, а та, что имеет отношение к идеальному (духовному) началу (голубь), представлена в «кафкианской» части и выделена необычным цветовым решением («белый» эпизод). Такой способ деконструкции цитируемых живописных текстов трансформирует существующее в них напряжение между словом и образом в структурное напряжение между «материальным авторским словом» Фокина и «духовным/нематериальным словом» Кафки, между кино и литературой, между кинематографическим «словом», открывающим повествование презентационным жестом, и литературным, которое рождается из этого жеста.

В третьей картине—«Прямодушие»—взгляд человека в котелке, так же как и взгляд фокинского Грегора в начале фильма, устремлен прямо на зрителя. Но часть его лица спрятана за трубкой, заставляющей вспомнить две, пожалуй, самые известные картины Магритта, одна из которых—«Предательство образов. Это не трубка»—создана в 1928–1929 годах, а вторая—«Две тайны»—в 1966 году. В сущности, «Прямодушие» повторяет ситуацию «Сына человеческого»: как последняя картина отсылает к «яблоку, которое не является яблоком», так первая отсылает к «трубке, которая не является трубкой».

В отличие от двух первых картин, фигуративный план которых в деконструированном виде воспроизводится в разных частях фильма, фигуры третьей картины, на первый взгляд, воспроизводятся лишь частично. Проще говоря, трубка в фильме не показана. И тем не менее осмелюсь утверждать, что кинотекст Фокина цитирует и «Прямодушие»—но делает это особым способом. Повествование в фильме создает интригующую аудиовизуальную игру, которая позволяет увидеть, что аналогом магриттовской трубки здесь становится Грегор. В начале ленты представлена анонимная фигура, которая чуть позже идентифицируется как фигура Грегора. Процесс идентификации осуществляется при помощи закадрового голоса сестры. Однако во внутренней части фильма сестра, лицо которой показано крупным планом, кричит прямо в камеру: «Какой это Грегор? Какой это Грегор? Если бы это был Грегор, он давно бы понял, что люди не могут жить с таким чудовищем, и ушел бы сам. Пусть убирается!»³² Сначала визуальная фигура определяется как фигура Грегора, а затем это определение

отрицается: «Это не Грегор». Тем самым фильм создает механизм компенсации: трансформирует вербальную графическую надпись Магритта («Это не трубка») в вербальную фигуру звукового ряда фильма («Это не Грегор»).

Более того, кинонарратив заставляет зрителя также увидеть этот прием отрицания изображения, поскольку в тексте есть еще один структурный «слог», удваивающий отрицающий жест. Это видение Грегора на кладбище, когда перед его глазами предстает его собственная могила с надписью «Грегор Замза 1883—». Надпись фиксирует год рождения Кафки, а не Грегора. Она еще раз подчеркивает: «Это не Грегор Замза». Те, кто не услышал крика сестры, могут увидеть надпись на могильном камне³³. Таким образом, в первом случае посредством произносимого слова (вербальной фигуры звукового ряда), а во втором—написанного «слова» (даты на могильном камне как фигуры визуального ряда), нарратив отказывает основному персонажу в праве быть Грегором Замзой. Это лишь фигура, скрывающая «истину». Как яблоко Магритта не является яблоком, как трубка Магритта не является трубкой, так и Грегор Фокина не является Грегором Замзой.

«Превращение»: (Ре)презентация и «христический мимесис»

Магриттовская образность и дискурсивные приемы киноповествования Фокина провоцируют эффект самоотрицания изображения, чуждый традиции европейской живописи, но типичный для иконописной традиции³⁴. Процесс репрезентации в европейской живописи предполагает процедуру удвоения. Само слово «репрезентация» как таковое указывает на повторение, которое превращает отсутствие в иллюзию присутствия. Иконописная традиция радикально трансформирует проблему репрезентации, отрицая нарциссическое удвоение, вынуждая образ к самоотречению, перворачивая взаимоотношения между оригиналом и копией. Вместо процесса репрезентации икона представляет процесс рождения оригинала, процесс воплощения, который обусловлен либо чудесным появлением произведения без участия создателя, либо определенными манипуляциями с материалом произведения.

В первом случае мы имеем дело с нерукотворным образом *acheiropoieta* (греч. *αχειροποίητα*), примерами которого считают лики Христа—Св. Мандилион и Плат Вероники. Обе нерукотворные иконы являются физическим выражением вочеловечивания, воплощением истинного образа (*vera icon*), который не подразумевает модели имитации³⁵. В случае с рукотворными иконами мы имеем дело с подражанием самому процессу воплощения, с «христическим мимесисом», который «не является подражанием образцу, какого бы уровня он ни был, поскольку ни Бог, ни человек не служат ему моделью»³⁶. Такого рода «христический мимесис», как объясняет Ямпольский, «идет гораздо дальше любого нерукотворного *отпечатывания*, явленного в Мандилионе или Веронике. Самое существенное в этом процессе, что он протекает в материи изображения, восстанавливая значение материала, плоти образа в качестве первостепенного»³⁷. Иконописный образ противоостоит копии в силу того, что строится не на принципе подобия, но на основании дифференциации слоев, проявляющей истинность несходного³⁸. В иконе происходит имитация Страстей Христовых, осуществляемая

в самой живописной материи, в плоти иконописного изображения. И эта имитация непосредственно связана с техникой иконописи, когда доску, служащую основой, покрывают тонким полотном, а затем—иконописным грунтом (левкасом) для того, чтобы возникла идеально ровная и белая поверхность, белизна которой оказывается эквивалентной мертвому телу (corpus). После наслоения на белизну левкаса слоев пигмента мертвое тело воскресает и становится плотью, и процесс воплощения одновременно оказывается и процессом воскрешения³⁹. Самым важным здесь является аспект творения, игнорирующий сходство, подобие, но выдвигающий на первый план манипуляции с материей: все трансформации материи (все страсти, муки, которые она претерпевает) становятся имитацией Страстей Христовых.

Воплощение образа в иконе снимает проблематику оригинала и копии, фундаментальную для западного типа репрезентации. Западная живопись рассчитана на созерцание с расстояния. Она не выдерживает приближения к красочной фактуре. А иконопись предполагает устранение дистанции между глазом и образом. Максимальное приближение к красочному слою не уничтожает, а раскрывает образ, «поскольку целью изображения оказывается невидимое, проступающее в фактуре. Западная живопись основывается на иллюзии, а иконопись лежит вне области иллюзии и репрезентации»⁴⁰. Таким образом, вместо традиционного пространства живописной репрезентации, демонстрирующей несуществующий объект и заменяющей отсутствие иллюзией присутствия, икона создает пространство, в котором иллюзию отсутствия сменяют присутствие и истинность.

«Превращение»: «христический мимесис» и адаптация

Обсуждение проблемы «христического мимесиса» обусловлено самой нарративной структурой кино-«Превращения» и логикой интертекстуального цитирования картин Магритта. Казалось бы, киноверсия литературного текста должна родиться из повторяющего репрезентативного жеста, но что демонстрирует крайне скупой использующий звучащее слово фильм Фокина?

Строки Кафки обрамлены авторскими киноэпизодами, в которых явно противопоставлены два типа письма—кино и литература. Логика представления титров создает движение от кино (начальные титры) к литературе (финальные титры), то же направление сохраняется и в движении нарратива от авторского пролога к «тексту Кафки». Т.е. первичным представлен авторский киношаг, киножест, киноэтап.

На этом этапе происходит деконструкция кинематографического письма попытками дифференцировать слои, выявить все его составляющие, отделить слово от образа и продемонстрировать возможные манипуляции с этой материей. Восстанавливая значение плоти создаваемого образа в качестве первостепенного, повествование, как и в случае «христического мимесиса» в процессе создания иконы, заставляет претерпеть мучения само кинописьмо.

На этом же—авторском—киноэтапе возникают указания на партнеров будущего диалога—Кафку (литература) и Магритта (живопись). Однако

они представлены разными способами. Указание на диалог с Кафкой появляется в титрах, графически изображающих статичные надписи и рисунок. А диалог с Магриттом завязывается в прологе, начинающем демонстрацию «движущихся образов» кино. И начало этого диалога представлено исключительно кинематографическим приемом—статичным крупным планом, который приводится в движение произносимым словом (репликой сестры). Тем самым нарратив «называет» источником «движущихся образов», т.е. кинематографа, не литературный, но живописный дискурс.

А далее все тот же нарратив «мучает» и сам источник «движущихся образов»—цитируемые картины Магритта: фигура человека в котелке остается в авторских эпизодах, а другие объекты фигуративного плана (яблоко, голубь, трансформированная трубка), выделенные особыми кинематографическими средствами (иным цветовым решением, звуком и пр.), отрываются и переносятся во внутреннюю часть фильма. Но, как было сказано выше, в авторском обрамлении остаются те фигуры, что связаны с материальным началом, в то время как фигуры, связанные с идеальным (духовным) началом, оказываются в «кафкианской» части.

Здесь, как и в случае с рукотворной иконой, мы имеем дело с подражанием процессу воплощения. Отказываясь от имитации литературного источника («Это не Грегор») и декларируя иной—живопись; заставляя материю, из которой создается текст, «страдать»; (вос)создавая своими (кинематографическими) средствами коды, ответственные за форму, смысловые стратегии и тем самым—«дух» кафкианского литературного текста,—фокинский нарратив переворачивает традиционные отношения литературной модели и ее кинематографической версии. Вместо процесса рождения киноадаптации из литературного текста, т.е. процесса репрезентации, повествование демонстрирует процесс воплощения и одновременно воскрешения истории Кафки.

1. Фокин Валерий. Все можно повторить. Но на самом деле повторить ничего нельзя // Сеанс. 1996. № 13. URL: <http://seance.ru/category/n/13/> (05.04.2009).

2. Зинцов Олег. Новые поползновения Грегора 3. Ведомости. 19.03.2002. № 45 (608). URL: <http://www.vedomosti.ru/newspaper/article.shtml?2002/03/19/42744> (05.04.2009).

3. Там же.

4. Новелла «Превращение» была экранизирована не единожды: в 1975 году в ФРГ—Яном Немецем, в 1976-м в Швеции—Иво Двораком, в 1987-м в Великобритании—Джимом Годдаром и в 1994 году в Испании—Карлосом Атанесом (под названием «Превращение Франца Кафки»).

5. См.: Dudley Andrew. *Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford UP, 1984. P. 98.

6. См.: *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text* / Deborah Cartmell, Imelda Whelehan (eds). London: Routledge, 1999. P. 24; Sanders Julie. *Adaptation and Appropriation*. London: Routledge, 2006. P. 20.

7. Еще одна классификация предложена в книге Камиллы Эллиотт: Elliott Kamilla. *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge: Cambridge UP, 2003.

8. Hutcherson Linda A. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006. P. 8–9.

9. Диегетическим в нарратологии называют в тексте создаваемое вымышленное (фиктивное) пространство, включающее персонажей, место действия и пр., т.е. «то, что относится или принадлежит к истории», а не к способу ее представления. См.: Женетт Жерарр.

Повествовательный дискурс // Ж е н е т т Ж е р а р. Фигуры. Т. 2. М.: Изд-во Сабашниковых, 1998. С. 278.

10. Когда мы видим первый кадр после титров, мы понимаем, что дождь идет в диегетическом пространстве фильма, т.е. история началась с первых кадров титров.

11. С т а р о б и н с к и Ж а н. Греза как архитектор // Эстетические исследования. Методы и критерии. М.: Институт философии РАН, 1996. URL: <http://www.philosophy.ru/iphras/library/wmic.html> (05.04.2009).

12. В то время как вторая структурная рамка обнажает барьеры внутри диегетического пространства с помощью звука, внутренняя часть кинотекста демонстрирует барьеры визуально. В качестве примера можно вспомнить эпизод, в котором отец замазывает краской окно над дверьми в комнату Грегора, эпизоды, где сестра шивает шторы в комнате Грегора, и т.д.

13. П о д о р о г а В а л е р и й. Франц Кафка. Конструкция сновидения // П о д о р о г а В а л е р и й. Выражение и смысл. М.: Ad Marginem, 1995. С. 391–392.

Ту же особенность кафкианского пространства отмечает и Владимир Набоков: «Другая тематическая линия—это линия дверей, открывающихся и затворяющихся,—она пронизывает весь рассказ».—Н а б о к о в В л а д и м и р. Франц Кафка. «Превращение» // Н а б о к о в В л а д и м и р. Лекции по зарубежной литературе. М.: Независимая газета, 1998. С. 364.

14. К а ф к а Ф р а н ц. Превращение / Пер. С. Апта // К а ф к а Ф р а н ц. Замок. Новеллы и притчи. Письмо отцу. Письма Милене. М.: Изд-во политической литературы, 1991. С. 292.

15. К а ф к а Ф р а н ц. Дневники. 1913–1923 / Пер. Е. Кацевой. URL: <http://www.kafka.ru/dnevnik/read/1913-feb-jul> (05.04.2009).

16. О д е н У и с т е н Х ь ю. Человек без «я» // О д е н У и с т е н Х ь ю. Чтение. Письмо. Эссе о литературе. М.: Независимая газета, 1998. С. 96–111.

17. Тридцатичетырехлетний режиссер, руководивший театром «На Забрадли», повесился на колосниках сцены, предварительно позаботившись о завещании, в котором были срежиссированы его похороны. См., например: Л е б е д и н а Л ю б о в ь. Трагический парадокс // Труд. 12 сентября 2000. № 004. URL: http://www.trud.ru/article/2000/01/12/tragicheskij_paradoks.html/print/ (05.04.2009).

18. Это можно считать любопытным совпадением, но Петр Лебл родился именно в 1964 году.

19. Я считаю интертекстуальность рецептивной теорией, не претендующей на дешифровку намерений автора и имеющей дело с зафиксированной в той или иной форме структурой текста. Смысл этой структуры рождается в ее диалоге с читателем и не является постоянной величиной (в каждом отдельном случае в зависимости от способности читателя видеть интертекстуальные отсылки смысловое поле меняет объем). Процесс интертекстуального анализа представляет собой вычленение элементов/фрагментов читаемого текста (интертекстуальных цитат), указывающих на интертекст (цитируемый текст). Определение интертекста дает возможность говорить о возникающей диалогической стратегии, рассмотрение которой позволяет выявить общую часть диалогического поля и дает определенное направление процессу означивания, корректируемому и ограничиваемому (!) дальнейшим процессом чтения и дискурсивной структурой самого текста. См.: М е л н и к о в а Г и г н а. Intertekstualumas: teorija ir praktika. Vilnius: VU leidykla, 2003.

20. Этот принцип можно сравнить с «оживлением» живописного полотна, статичные фигуры которого вдруг начинают двигаться.

21. Различные аспекты этой проблемы рассматриваются в следующих работах: М e u r i s J a c q u e s. Magritte, 1898–1967. Los Angeles: Taschen, 2004; Surrealism: Surrealist Visuality / Ed. Silvano Levy. Edinburgh: Edinburgh UP, 1997; М o r s t e i n П e t r a v o n. Magritte: Artistic and Conceptual Representation // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1983. Vol. 41. № 4. P. 369–374; N e w a l l M i c h a e l. A Restriction for Pictures and Some Consequences to a Theory of Depiction // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 2003. Vol. 61. № 4. P. 381–394; Ф у к о М и ш е л ь. Это не трубка. М.: Художественный журнал, 1999; П а к е М а р с е л ь. Магритт (1898–1967). Мысль, изображенная на полотне. М.: Taschen/Арт-Родник, 2002.

22. Ф у к о М и ш е л ь. Цит. соч. С. 44–45.

23. Там же. С. 47.
24. Паке Марсель. Цит. соч. С. 23.
25. Meuris Jacques. Op. cit. P. 120.
26. Ямпольский Михаил. Ткач и визионер. Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М.: Новое Литературное Обозрение, 2007. С. 444.
27. Кафка Франц. Замок. Новеллы и притчи. Письмо отцу. Письма Милене. С. 322, 334.
28. Здесь можно вспомнить следующие картины: «Голконда» (1953), «Школьный учитель» (1954), «Тайна горизонта» (1955), «Готовый букет» (1956); «Время жатвы» (1959), «Дух приключения» (1962), «Бесконечное узнавание» (1963), «Декалькомания» (1966) и др.
29. Стоит отметить, что отсылки в фильме Фокина—двойственны: с одной стороны, фигура человека в котелке отсылает к произведениям Магритта, а с другой—к фотографиям и Кафки, и Магритта, т.е. к реальным фигурам писателя и художника. И в двойственности этих отсылок можно видеть то же размывание границы между художественным и реальным мирами, которое открыто демонстрируется в прологе и эпилоге фильма.
30. Например, на полотнах, созданных Андреа дель Сарто, Фра Анжелико, Антоньяццо Романо, Федерико Фьори Барокки и др.
31. Ямпольский Михаил. Цит. соч. С. 431.
32. Для сравнения стоит привести соответствующий фрагмент новеллы: «Какой же он Грегор? Будь это Грегор, он давно бы понял, что люди не могут жить с таким животным, и сам ушел бы. Тогда бы у нас не было брата, но зато мы могли бы по-прежнему жить и чтить его память».—Кафка Франц. Цит. соч. С. 333.
33. В то же время эпизод на кладбище, так же как и эпизод с голубями, может быть прочитан как отсылка к другим текстам Кафки, поскольку первый оказывается связанным с новеллой «Сон» (1914), где Йозеф К. видит, как на могильном камне появляется его имя; а второй—с новеллой «Охотник Гракх» (1917).
34. Здесь и далее я опираюсь на размышления Михаила Ямпольского, изложенные в книге «Ткач и визионер. Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре». С. 499–508.
35. Этот феномен очевиден в произведениях живописи итальянского Ренессанса, представляющих лицо Христа, отделяющееся от плата и как бы повисающее перед ним. См.: Ямпольский Михаил. Цит. соч. С. 454.
36. Mondzain Marie-José. Image, icône, économie. Paris: Seuil, 1996. P. 122. Цит. по: Ямпольский Михаил. Цит. соч. С. 506.
37. Там же. С. 507.
38. Там же. С. 505.
39. Там же. С. 506–507.
40. Там же. С. 503.
-