ВАСИЛЬЕВА С. В., АРДЫШЕВ И. А. КАТЕГОРИЯ ОТЧУЖДЕННОСТИ В ИНТЕРМЕДИАЛЬНОМ КОНТЕКСТЕ НА ПРИМЕРЕ РОМАНА Ф. КАФКИ «ЗАМОК» // Studia Humanitatis Borealis / Северные гуманитарные исследования. 2025. № 4. С. 33–46.

научный электронный журнал
Studia Humanitatis Borealis / Северные гуманитарные исследования
https://stnb.petrsu.ru **http://petrsu.ru**

УДК 82-31

КАТЕГОРИЯ ОТЧУЖДЕННОСТИ В ИНТЕРМЕДИАЛЬНОМ КОНТЕКСТЕ НА ПРИМЕРЕ РОМАНА Ф. КАФКИ «ЗАМОК»

ВАСИЛЬЕВА СВЕТЛАНА ВЛАДИМИРОВНА
кандидат философских наук,
доцент кафедры германской филологии и скандинавистики,
Петрозаводский государственный университет,
институт филологии,
Петрозаводск, Российская Федерация,
miloradа07@mail.ru

АРДЫШЕВ ИЛЬЯ АЛЕКСЕЕВИЧ
студент кафедры германской филологии и скандинавистики,
Петрозаводский государственный университет,
институт филологии,
Петрозаводск, Российская Федерация,
ilya.ardyshev@gmail.com

Ключевые слова:
отчужденность
интермедиальность
субъективность
фрагментарность повествования
враждебная реальность

Аннотация:
В статье рассматриваются основные теоретические подходы к интермедиальности, а именно исследуется роль кинематографа как медиума, способного синтезировать сразу несколько видов искусства. Кинематограф обладает уникальными выразительными средствами, такими как монтаж, звуковой ряд, мизансцена и актерская игра, что в совокупности составляет визуальный язык кино и позволяет интерпретировать сложные философские и художественные тексты на экране. Социокультурное значение категории отчужденности остается актуальным в современном мире, где социальная изоляция и утрата связи с окружающим миром являются ключевыми проблемами для многих людей. Анализ отчужденности через произведения искусства разных интермедиальных пространств позволит глубже понять эти явления. Исследований, посвященных интермедиальным трансформациям романа Ф. Кафки в кинематографе, недостаточно. Мы прослеживаем эти трансформации на примере трех экранизаций разных режиссеров из Германии и России.

© 2025 Петрозаводский государственный университет

Получена: 21 ноября 2025 года Опубликована: 22 декабря 2025 года

Введение

Роман «Замок» («Das Schloss», 1922) – последний роман автора, который воплощает в себе основные идеи прозы Кафки и подводит итог его творчеству. Замок – это символ, у которого существует множество трактовок. Одна из интерпретаций связана с образом Замка как метафоры тоталитарного государственного механизма. В этом контексте Замок является символом невидимой, всепроникающей

власти, которая управляет жизнями людей, не имея четкой формы или лица. Желания и стремления жителей Деревни полностью совпадают с интересами системы, что делает их сходными с жителями государства со строгим контролем. Другой популярный подход к интерпретации Замка заключается в понимании его как запутанной бюрократической машины. Это сложная структура, где невозможно установить ни цели, ни логику действий чиновников. Наконец, Замок можно рассматривать как философскую притчу о безнадежной попытке человека постичь и преобразовать мир. Главный герой, землемер К., приходит из ниоткуда в неизвестное и таинственное пространство, которое он не понимает, но всеми силами старается изучить. Он активно вмешивается в жизнь этого мира, взаимодействует с его обитателями и даже пытается добиться ответа от высших сил. История землемера К. иллюстрирует вечное стремление человека к поиску смысла, что оказывается всякий раз недостижимой целью.

Литературный текст Кафки отличается сложной символикой и уникальным художественным стилем. Киноадаптация способна акцентировать внимание на тех аспектах романа, которые в тексте остаются имплицитными или многозначными. Через работу с мизансценой, светом, композицией кадра и актерской игрой у режиссера появляется возможность создать атмосферу, которая позволяет зрителю иначе воспринимать внутренний мир героев, их взаимодействие с окружающей средой и сложность социальной структуры Деревни и Замка.

Особый интерес вызывает вопрос о том, как в экранизациях визуализируется чувство изоляции и невозможности достичь понимания, которое пронизывает роман. Каждая из экранизаций, независимо от замысла режиссера, становится самостоятельным произведением, где ключевая категория отчуждения преломляется через язык кино.

Взаимодействие литературы и кинематографа

В интермедиальном пространстве именно литература и кинематограф явились самой выразительной и убедительной связкой в искусстве, обладающей способностью выражать «невыразимое». Кинематограф в роли медиума для литературных текстов является одним из приоритетных направлений современных гуманитарных исследований. Изучение экранизаций «Замка» через призму интермедиальности способствует развитию этого научного направления. Сравнительный анализ сразу нескольких кинофильмов с акцентом на отражение отчужденности как центральной категории в визуальном пространстве представляет собой новое направление в исследовании творчества Франца Кафки. Это позволяет выявить, как социокультурные контексты повлияли на режиссерские интерпретации, и расширить понимание взаимодействия между литературой и кино. Так называемый кинематографический эффект еще более усиливается в экранизации романа Кафки за счет передачи его особого «черно-белого» мира, где индивид тотально одинок, но не оставляет попыток найти свое место в этом чужом и абсурдном мире.

Степень изученности категории отчужденности в рамках интермедиального анализа экранизаций романа Кафки сравнительно низка. Большинство работ сосредоточено либо на текстологическом анализе оригинального произведения, либо на изучении отдельных экранизаций. При этом сравнительный аспект и связь с интермедиальными процессами остаются недостаточно исследованными, что открывает возможности для нового анализа.

Биографический и историко-культурный контекст

Роман «Замок» Франца Кафки, одно из наиболее значительных и загадочных произведений мировой литературы XX века, был написан в сложный для писателя период. Работа над романом началась в январе 1922 года и продолжалась на фоне ухудшающегося здоровья автора, страдавшего от туберкулеза. Это обстоятельство, несомненно, наложило отпечаток на мрачную атмосферу произведения. Нельзя не упомянуть и его собственное чувство отчужденности, сложные отношения с отцом, Германом Кафкой, ощущение чужеродности в многонациональной и многоязычной Праге. Хотя прямая автобиографическая трактовка творчества Кафки была бы, на наш взгляд, упрощением, заданный контекст создает фон для понимания проблематики его творчества.

История создания и публикации «Замка» сама по себе драматична. В сентябре 1922 года Кафка сообщил своему ближайшему другу и душеприказчику Максу Броду, что не намерен заканчивать роман. Так и случилось: произведение обрывается на полуфразе. Брод, осознавая огромную художественную ценность наследия своего друга, ослушался его последней воли уничтожить роман и посвятил значительную часть своей жизни популяризации произведений Франца Кафки. Так, «Замок» был впервые опубликован посмертно в 1926 году.

В «Замке» раскрываются центральные для всего творчества писателя темы: отчуждение личности от общества и от самой себя, абсурдность человеческого существования, всепроникающая

власть бюрократии, тщетность поиска смысла и признания в иррациональном мире. Роман является ярчайшим образцом модернистской прозы начала XX века. Для модернизма характерны фрагментарность повествования, акцент на субъективном восприятии действительности, кризис традиционных ценностей и авторитетов, глубокий интерес к внутреннему миру личности, ее рефлексии и психологическим состояниям, а также изображение трагического столкновения индивида с враждебной или безразличной ему реальностью.

Сюжет и композиционная структура

Сюжет романа «Замок» строится вокруг землемера К. и его попыток оправдать свое присутствие в Деревне, находящейся под властью Замка. Однако каждая попытка К. проникнуть в суть этой власти или хотя бы установить с ней контакт оборачивается неудачей. К. предпринимает отчаянные, но бесплодные попытки связаться с Замком напрямую или добраться до него физически: видимый на холме Замок постоянно ускользает.

Взаимодействие К. с бюрократической машиной Замка представляет собой целую цепь абсурдных ситуаций: непонятные и обрывающиеся телефонные разговоры, письма с двусмысленными или невыполнимыми указаниями, встречи с чиновниками низшего звена, которые либо ничего не знают, либо не уполномочены что-либо решать. Система власти предстает как непроницаемая, иррациональная и самодостаточная структура. Таким образом, сюжет и композиция «Замка» организованы как бесконечный процесс без выхода. Повторяемость действий К. и цикличность сюжетных ходов создают эффект стазиса, невозможности прорыва, заставляя читателя сопереживать герою.

Центральной категорией, пронизывающей все уровни романной структуры «Замка», является отчуждение. Оно проявляется как во внутреннем состоянии героя, так и в характере его взаимоотношений с миром.

Категория отчужденности в романе многогранна. Прежде всего, это психологическая изоляция героя. К. с самого начала предстает как вечный чужак, он не способен интегрироваться ни в общество Деревни, ни в иерархию Замка. Его попытки завязать человеческие связи, например, с Фридой или семьей Варнавы, в конечном счете заканчиваются одиночеством и непониманием. Как говорит ему хозяйка трактира: «Вы не из Замка, вы не из Деревни. Вы ничто. Но, к несчастью, вы все же кто-то, вы чужой, вы всюду лишний, всюду мешаете, из-за вас у всех постоянные неприятности, вы лишний, вы всюду мешаете…» [2: 87]. Эта реплика точно фиксирует статус К. в мире романа.

Общение персонажей порождает новые недоразумения и усиливает чувство изоляции. Информация искажается, теряется, передается через множество ненадежных посредников, как, например, в случае с телефонными разговорами К. с Замком, когда он слышит лишь непонятный гул или обрывки фраз. Это создает атмосферу тотального коммуникативного провала. Наконец, отчуждение связано с непониманием и размытостью границ между «своим» и «чужим». К. отчаянно пытается стать «своим» в Деревне, получить признание. Однако система Замка и жители Деревни постоянно маркируют его как «чужого», чье присутствие нарушает порядок. Эта проблема идентичности, невозможность обрести твердую почву под ногами, является одной из ключевых характеристик модернистского мироощущения, которое Кафка воплотил в своем романе.

Тесно связан с темой отчуждения мотив власти и бюрократии. Замок здесь выступает как символ безликой и всепроникающей системы власти. Его внутренняя структура и принципы функционирования остаются для К. (и для читателя) непостижимой тайной. Чиновники Замка предстают не как конкретные личности, а как безликие агенты этой системы, инструменты дезинформации и произвола. Такие фигуры, как Кламм или Сордини, окружены ореолом таинственности и недоступности. Так, попытки К. встретиться с Кламмом, чтобы прояснить свое положение, неизменно проваливаются.

Герой К. – это не просто землемер, ищущий работу, а искатель, стремящийся обрести свое место в мире, признание и принадлежность. Его заявленная профессия землемера может быть истолкована как попытка «измерить», осмыслить чуждый ему мир.

Важно понимать, что эти три основных тематических блока – отчуждение, власть/бюрократия и экзистенциальный поиск – существуют в романе не изолированно друг от друга. Именно безликая и иррациональная бюрократическая система Замка является основным механизмом, порождающим и усиливающим все формы отчуждения К. Таким образом, отчуждение в «Замке» – это не просто психологическое состояние отдельной личности, а фундаментальная, онтологическая характеристика бытия в мире, структурированном иррациональной властью и пронизанном абсурдом. Это системное отчуждение, от которого, как кажется, нет спасения.

Стилистические особенности романа «Замок»
и постановка интермедиальной перспективы

Особую роль в создании эффекта отчуждения играет стиль и язык Кафки. Его проза характеризуется внешней сдержанностью, протокольностью, использованием «канцелярского» стиля. События, даже самые драматичные, абсурдные или пугающие, излагаются почти безэмоциональным тоном, с использованием бюрократической лексики и синтаксических конструкций. Отсутствие авторской оценки или эмоционального комментария создает эффект отстраненности, заставляет читателя испытывать глубокий внутренний дискомфорт из-за необходимости самостоятельно осмысливать происходящее. Официальный язык бюрократии в романе – канцелярит, изобилующий двусмысленностями, недомолвками и парадоксальными формулировками, – служит не прояснению истины, а ее сокрытию. Ярким примером является высказывание старосты: «Ошибок тут не бывает, а если и бывает, как в вашем случае, то кто может окончательно сказать, что это – ошибка?» [2: 100] Повествование в «Замке» ведется преимущественно с точки зрения К. или очень близко к ней. Читатель знает о мире романа и о Замке не больше, чем сам герой, он разделяет его растерянность и незнание. Это погружает читателя в субъективный мир отчужденного сознания, лишая его всякой возможности опереться на авторитетное знание всеведущего автора. Эта «формальная» отчужденность, возникающая из-за специфики повествования, будет особенно полезна для нас при анализе попыток кинематографа передать кафкианскую атмосферу. Задачей кино будет поиск визуальных и аудиальных эквивалентов этого литературного стиля.

Замкнутое, лабиринтообразное пространство Деревни и недостижимый, таинственный Замок создают физическую и метафизическую среду, в которой К. обречен на одиночество и непонимание. Особая роль кафкианского стиля – его внешняя нейтральность, объективизм, использование ограниченной перспективы повествования – в создании уникальной атмосферы отчуждения. Этот стиль заставляет читателя сопереживать, наблюдая за страданиями героя.

Все эти элементы представляют собой сложный комплекс, который ставит особые задачи перед кинематографистами, обращающимися к экранизации «Замка».

Теория интермедиальности в контексте экранизаций романа «Замок»

Проза писателя, как показывают исследования, в частности работы Е. В. Бакировой, изначально содержит элементы «кинематографичности» и визуальной суггестивности [1: 9], что делает переход к анализу фильмов органичным развитием мысли. Кинематограф, обладая собственным уникальным языком и арсеналом выразительных средств, неизбежно трансформирует исходный литературный материал, порождая новые смыслы, акценты и интерпретации.

Теория интермедиальности, активно развивающаяся в последние десятилетия, предлагает целый инструментарий для анализа сложных взаимодействий между различными медиумами. Для целей нашего исследования наиболее продуктивными представляются концепции И. О. Райевской, Л. Эллестрема и Н. В. Тишуниной, а также сопоставление интермедиального подхода с идеей всеобщего произведения искусства (Gesamtkunstwerk) Р. Вагнера.

И. О. Райевская исследует интермедиальность в своей работе «Интермедиальность, интертекстуальность и ремедиация: литературный взгляд на интермедиальность». Она выделяет три основные подкатегории интермедиальности, имеющие принципиальное значение для анализа экранизаций:

1. Медиальная транспозиция (medial transposition), классическим примером которой является экранизация литературного произведения.

2. Комбинация медиа (media combination). Эта форма подразумевает «комбинацию или смешение различных медиа, таких как танец, музыка, театр, фотография, в единый медиум, такой как фильм или опера. Кинематограф является результатом комбинации медиа, объединяя визуальные, аудиальные и вербальные компоненты.

3. Интермедиальные референции (intermedial references). Эта подкатегория охватывает случаи, когда один медиум отсылает к другому посредством «имитации различных техник», например, когда литературный текст имитирует кинематографические приемы (например, монтаж) или фильм содержит отсылки к живописным полотнам [14: 13].

Ларс Эллестрем в своей работе «Медиаграницы, мультимодальность и интермедиальность» предлагает модель, позволяющую анализировать различные «слои медиации» в медиапродуктах через концепцию медиальных модальностей. Он выделяет четыре «базовые медиальные черты» или модальности, характеризующие все медиа:

1. Материальная модальность. К ней относится «физическая материя всех медиапродуктов», которая делает их «воспринимаемыми». Для кино это кинопленка (или цифровой носитель), экран, звуковые волны.

2. Сенсорная модальность. Она охватывает способы восприятия медиапродукта органами чувств человека. В кино доминируют зрение и слух.

3. Пространственно-временная модальность. К ней относятся свойства медиапродукта, связанные с его «шириной, высотой, глубиной и временем», таких как длительность фильма, движение в кадре, композиция кадра.

4. Семиотическая модальность. Она определяет способы формирования значения и знаковые системы, используемые медиумом [16: 3].

Российская исследовательница Н. В. Тишунина внесла значительный вклад в разработку методологии интермедиального анализа. Она определяет интермедиальность в узком смысле как «особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств». В более широком смысле, это «создание целостного полихудожественного пространства в системе культуры» или «специфическая форма диалога культур, осуществляемого через взаимодействие художественных референций» [10: 153].

Этот тезис перекликается с идеей «полиглотизма» Ю. М. Лотмана, согласно которой культура полиглотична, и тексты ее всегда реализуются в пространстве как минимум двух семиотических систем [5]. Взаимодействие медиумов между собой в таком контексте представляет собой динамичный процесс, где литература и кино, вступая в диалог, взаимно влияют друг на друга, формируя новое художественное целое экранизации.

Сопоставление этих теорий с концепцией всеобщего произведения искусства (Gesamtkunstwerk) Рихарда Вагнера, сформулированной им в 1849 году в работе «Произведение искусства будущего», открывает дополнительные перспективы. Вагнер мечтал о «*всеобщем произведении искусства*» [9: 246], синтезирующем музыку, драму, архитектуру, поэзию и живопись для достижения всеобъемлющего духовного воздействия на публику. Кинематограф, по самой своей природе объединяющий изображение, звук, слово, музыку и актерскую игру, может рассматриваться как одно из наиболее полных технологических воплощений вагнеровской идеи синтетического искусства.

Кино как интермедиальное пространство

Кинематограф возник на рубеже XIX–XX веков, по своей природе он является интермедиальным феноменом, синтезирующим элементы различных искусств. Его выразительные средства способствуют созданию сложных, многоуровневых художественных миров, посредством чего он становится особенно эффективным инструментом для медиального воплощения литературных произведений.

Одной из фундаментальных характеристик кино является его временная природа, реализуемая через последовательность кадров и структуру монтажа. Как отмечал советский режиссер Сергей Эйзенштейн, монтаж является ключевым инструментом смыслообразования и организации фильма. В своей теории «монтажа аттракционов» Эйзенштейн рассматривал столкновение кадров как способ порождения нового, интеллектуального или эмоционального смысла, целенаправленно воздействующего на зрителя: «Основным материалом театра выдвигается зритель; оформление зрителя в желаемой направленности (настроенности) – задача всякого утилитарного театра» [11: 284]. Звуковая палитра кинематографа – еще один важнейший компонент его интермедиальной природы. Работа со звуком (естественными и искусственными шумами) создает нужный эффект, усиливает атмосферу. Музыка в кино выполняет множество функций. Она может вступать в диалог с визуальным рядом. Речь персонажей (диалоги, монологи) и закадровый голос также играют ключевую роль в развитии нарратива и в характеристике героев. Организация визуальных элементов в пространстве кадра (планы, ракурсы, распределение света и тени, цветовое решение) подчинена единому художественному замыслу. Кадр можно рассматривать как основную единицу кинематографического языка, «кусок действительности, вырезанный в размере экрана» [5: 11], который вводит дискретность в видимый мир и позволяет конструировать сложные смыслы.

Таким образом, кинематограф, объединяя визуальный ряд (фотографию, архитектуру, живопись), музыку, литературу и актерское искусство, предстает как современное воплощение вагнеровской идеи всеобщего произведения искусства. Киноадаптация литературного произведения является попыткой воссоздать или переосмыслить мир оригинала с помощью синтеза всех доступных медиальных средств.

Интермедиальный анализ экранизаций романа Франца Кафки «Замок»

Тексты Кафки располагают особой литературной кинематографичностью, которая сама по себе еще не служит залогом удачной интерпретации литературного произведения на экране. Однако

троим режиссерам, на наш взгляд, удалось осуществить передачу особого мира Кафки средствами кино. Существует большое количество экранизаций романа Кафки «Замок» в разных странах, в том числе и у нас в стране. Мы выбрали для интермедиального анализа три кинофильма разных лет, два из которых сняты в Германии и один в России:

1. «Das Schloß» (1968) – режиссер Рудольф Нольте,
2. «Замок» (1994) – режиссер Алексей Октябринович Балабанов,
3. «Das Schloß» (1997) – режиссер Михаэль Ханеке.

Экранизация Рудольфа Нольте «Замок» (1968)

Немецкий телефильм «Замок», снятый Рудольфом Нольте в 1968 году, занимает особое место в истории экранизаций наследия Франца Кафки. Это одна из первых значительных попыток перенести сложный и многослойный мир писателя на экран. Созданный для западногерманского телевидения, фильм изначально был ориентирован на специфическую аудиторию и условия, что не могло не сказаться на его художественных особенностях.

Историко-культурная ситуация в Западной Германии 1960-х годов характеризовалась динамичными изменениями. Этот период сопровождался трансформацией общественных ценностей, подъемом студенческих движений и сложным процессом переосмысления прошлого страны. Западногерманское телевидение в этот период активно развивалось как массовое медиа, становясь площадкой не только для развлекательных программ, но и для экспериментальных форм, экранизаций классической и современной литературы. Новый жанр – телефильм («Fernsehspiel») – предоставлял возможность для создания более камерных и интеллектуально насыщенных драм, нежели полнометражное кино, ориентированное на широкий прокат.

Специфика телевизионного формата 1960-х годов наложила существенный отпечаток на эстетику «Замка» в художественной трактовке Нольте. Ограничения телеформата могли быть творчески переосмыслены: ощущение клаустрофобии и замкнутости, свойственное миру Кафки, достигалось не столько за счет декораций, сколько через концентрацию на межличностных взаимодействиях и нарастающем психологическом напряжении. Нередко ограниченные бюджеты телефильмов вели к более сдержанной операторской работе, меньшему количеству съемочных локаций и повышенному вниманию к актерской игре. Эти, казалось бы, вынужденные ограничения могли быть сознательно использованы для создания атмосферы замкнутости и давления, что органично соответствовало теме отчуждения.

Кроме того, на стилистику фильма мог повлиять и «театр абсурда», популярный в Европе в те годы. Эстетика абсурдизма, с ее акцентом на иррациональности человеческой жизни и нарушении логических связей, достаточно органично сочеталась с кафкианским мироощущением.

Ключевую роль в формировании стилистики фильма сыграл театральный опыт Рудольфа Нольте. Его работа в кино отмечена критиками как «слишком театральная» (“allzu theaternahe”) [12: 7]. Однако эта «театральность» могла быть не недостатком, а осознанным художественным приемом. Театральная условность способна создавать дистанцию между зрителем и происходящим, а также между персонажем и его окружением, визуализируя барьеры и непонимание, столь характерные для прозы Кафки.

В своей экранизации Рудольф Нольте опирался не непосредственно на текст романа Франца Кафки, а на его сценическую адаптацию, выполненную другом писателя Максом Бродом. Этот выбор является важным интермедиальным звеном, повлиявшим на структуру и акценты фильма. Нольте стремился упростить смысловые слои и интерпретационные варианты первоисточника, сосредоточившись преимущественно на изображении жуткой бюрократии. Вероятно, инсценировка Брода предлагала более четкую драматическую структуру, что могло повлиять на интерпретацию категории отчужденности.

Центральной сюжетной линией остается тщетная попытка землемера К. получить доступ в Замок или хотя бы официальное подтверждение своего назначения. Замок предстает как недостижимая и непостижимая инстанция. С самого прибытия в Деревню К. сталкивается со скрытой и явной враждебностью ее обитателей. Даже отношения К. с Фридой, которая на время становится его единственной опорой, не приносят ему избавления от одиночества. Их связь оказывается хрупкой и недолговечной. Все коммуникативные попытки К. неизбежно заходят в тупик, приводя его к все большему отчаянию и изоляции.

Центральной фигурой фильма, безусловно, является землемер К. (в исполнении Максимилиана Шелла). Значимость участия в фильме для актера подчеркивается тем, что он выступил не только исполнителем главной роли, но и сопродюсером и соавтором сценария. Шелл убедительно передает

сложную гамму чувств своего героя: первоначальную настойчивость, растущую фрустрацию, моменты отчаяния и постепенную, но неуклонную утрату субъектности. Активное участие Шелла в создании фильма, вероятно, способствовало более глубокой и нюансированной проработке образа К.

Визуальное воплощение мира Кафки в фильме Нольте во многом обязано работе художников-постановщиков Герты Харейтер и Отто Пишингера, а также оператора Вольфганга Троя, чья работа была отмечена премией федерального уровня.

Пространство в фильме играет ключевую символическую роль. Интерьеры – будь то трактир «У моста», комнаты чиновников или школьное помещение – часто создают ощущение замкнутости, давления, бюрократического хаоса или гнетущей пустоты. Внешние пространства также способствуют созданию атмосферы отчуждения. Заснеженная, негостеприимная Деревня, снятая в реальных местностях Штирии (Австрия), предстает как враждебная среда.

Звуковое оформление фильма Нольте, в частности, музыкальное сопровождение композитора Герберта Трантова, играет существенную роль в создании атмосферы отчуждения. Музыка Трантова выполняет иллюстративную функцию, а также выражает то, что не может быть передано словами или визуально – внутреннее состояние К. Заглавная композиция звучит пессимистично, напоминая скорее реквием.

Отсутствие взаимопонимания передается в фильме не только содержанием диалогов, но и их формой: прерывистостью, недоговоренностью, многозначительными паузами, которые указывают на невысказанное напряжение или нежелание вступать в подлинный контакт. В условиях создания телефильма, где диалог часто выходит на первый план, эти звуковые и речевые детали приобретают особую семиотическую плотность, способствуют углублению психологии героя.

Признаки театрализации, обусловленные богатым сценическим опытом самого Нольте, пронизывают фильм. Это проявляется в построении мизансцен, акценте на актерской игре, возможно, в определенной условности декораций и статичности некоторых сцен, более характерных для театральной постановки. Театр по своей природе часто более символичен и менее натуралистичен, чем кино. Использование театральных конвенций в киноадаптации Кафки могло усилить ощущение искусственности и непроницаемости мира, с которым сталкивается К., тем самым углубляя тему отчуждения. Это также могло быть способом Нольте эффективно работать в рамках ограничений телепроизводства.

Финал фильма Нольте заслуживает детального рассмотрения, так как именно здесь режиссер отходит от незавершенности кафкианского текста и предлагает собственное, трагическое разрешение судьбы К. Последовательность событий в финале такова: К. выходит из гостиницы и устремляется за повозкой господина Эрлангера. Происходит диалог между К. и Эрлангером, в котором К. в очередной раз сталкивается с уклончивостью и размытостью формулировок. За кадром раздается окрик кучера: «Стой!» Следует резкая монтажная склейка: зрителю показывают крышку гроба. Это прямое визуальное указание на смерть К. Один из помощников К. бросает в могилу первое письмо от Кламма, в котором сообщалось о принятии К. на службу в качестве землемера. Этот жест исполнен глубочайшей иронии и абсурда. Письмо от Кламма, бывшее для К. символом надежды, превращается в насмешку, оно подчеркивает безразличие, издевательскую жестокость системы. Звучит женский закадровый голос: «Он хотел быть по-настоящему признан замком. Слонялся возле него, как лис возле курятника. Но в итоге столкнулся с теми, на кого охотился. Бедный землемер». Этот комментарий выполняет функцию эпилога, давая окончательную оценку судьбе К. и подчеркивая трагическую иронию его погони за признанием.

Такой придуманный финал радикально усиливает тему отчуждения, доводит ее до абсолютной точки – смерти и посмертного, бессмысленного «признания». Это решение Нольте контрастирует с незавершенностью романа Кафки (который, по замыслу Макса Брода, также должен был завершиться смертью К. и некоторым запоздалым признанием со стороны Замка. Решение Нольте дать истории К. столь определенный и трагический финал может отражать как общий пессимизм эпохи 1960-х, так и стремление режиссера, воспитанного на традициях театра, к более определенной – классической драматической развязке.

Исследование данной экранизации обогащает общее понимание категории отчужденности в интермедиальном пространстве адаптаций «Замка» Франца Кафки. Будучи одной из первых попыток визуализации этого сложного романа и будучи созданным в специфическом формате телефильма, «Замок» Рудольфа Нольте предлагает уникальную перспективу, отличную от более поздних кинематографических интерпретаций Алексея Балабанова и Михаэля Ханеке.

Экранизация Алексея Балабанова «Замок» (1994)

В большой кинематограф молодой режиссер Алексей Балабанов вошел с экранизаций сложной модернистской прозы. Сначала – «Счастливых дней» Сэмюэля Беккета, затем – «Замка» Кафки. В ранних фильмах ключом к модернистским текстам оказалась эстетика каммершпиля (Kammerspiel) – камерной драмы, сосредоточенной на внутреннем мире героя, ограниченном пространстве и минимализме выразительных средств.

Эта манера, унаследованная от Ленинградской школы кино, прежде всего от стиля Алексея Юрьевича Германа, позволяла выстраивать напряженную, почти физически ощутимую атмосферу через характерные черты: черно-белая гамма или приглушенные цвета, мрачное освещение, глухой звук, чувство потерянности и отрешенности.

В «Замке» Балабанова стиль «камерной драмы» становится способом выразить отчужденность не только как состояние героя, но и как структуру самого пространства, где он действует. Длинные неподвижные планы, тщательно дозированное движение камеры, внимание к мелким жестам и интонациям актеров – все это становится визуальной метафорой изоляции.

Уникальность кинематографического подхода находит теоретическую опору в концепции Ю. М. Лотмана: «Кинозначение – значение, выраженное средствами киноязыка и невозможное вне его. Кинозначение возникает за счет своеобразного, только кинематографу присущего сцепления семиотических элементов» [6: 138]. Именно такое уникальное «сцепление семиотических элементов» – визуальных, пространственных, звуковых – позволяет Балабанову не просто иллюстрировать Кафку, а генерировать новое, чисто кинематографическое переживание отчужденности.

Так и у Кафки – важный момент его пространства – иерархичность. Герой размещает воспринимаемые им предметы, как правило, по вертикали, по шкале unten (под) – oben (над) [4: 265]. Эти предлоги у Кафки встречаются чаще всего. Восприятие пространства главным героем обычно происходит с позиции «под». Он разговаривает с людьми, решающими его судьбу, лежа или сидя, то есть занимая нижнее положение. Принцип иерархичности позволяет передать идею приниженности и задавленности героя внешними силами.

Алексей Балабанов пользуется этим принципом на протяжении всего фильма. Точка зрения высших чиновников – это всегда взгляд сверху. К. часто наблюдает за их миром снизу. Например, когда К. пытается подойти к замку, камера находится выше него. Разбудивший К. сын кастеляна просит его покинуть владения графа, и проснувшийся К. вынужден смотреть на него вверх – таков ракурс камеры. Когда землемера ночью обнаруживает хозяин гостиницы, в которой ему запрещено было пребывать, так как она предназначается для господ из замка, его выгоняют. Уход К. показан камерой сверху как превосходство чиновников. При знакомстве К. с учителем школы, последний роняет папку с надписью «Землемер». Пытаясь ее поднять, К. снова находится ниже своего собеседника.

Таким образом, визуальный принцип иерархничности, использованный Балабановым, выступает метафорой отчужденности, встроенной в саму структуру мира фильма. Герой, неизменно находящийся «внизу», оказывается в буквальном и символическом смысле подавлен системой, лишен равноправного взгляда. Его позиция в кадре становится зеркалом его положения в социуме: здесь он чужой. Иерархия, выстроенная через мизансцену и ракурс, делает отчуждение не только темой, но и формой визуального повествования.

Говоря о визуальной составляющей фильма, нельзя не затронуть костюмы персонажей – они играют важную роль в передаче темы отчужденности. В оригинальном тексте Кафки одежда героев почти всегда темных, приглушенных тонов:

1. «Вот только его (Кламма) платье все, к счастью, описывают одинаково – он всегда носит один и тот же черный длиннополый сюртук» [2: 112].
2. «Она раздвинула створчатые дверцы, во всю ширину шкафа тесно висели платья одно за другим, по большей части это были темные платья, серые, коричневые, черные, тщательно развешанные и разглаженные» [2: 205].

Эту цветовую иерархию перенимает и фильм Балабанова. Землемер К. с самого начала одет «не по приемам» деревенского сообщества: рыжая шуба и куртка того же оттенка с объемными карманами резко выделяются на фоне черно-белой униформы большинства жителей. Исключением из этой черно-белой гаммы являются лишь господа из Замка и Варнава, имеющие прямую связь с властью. По ходу сюжета герой постепенно перенимает элементы общего «дресс-кода»: сначала появляются черные брюки и белая рубашка. В придуманном Балабановым финале, где землемер «меняется» именами с Брунсвиком – мастером по музыкальным валикам, К. предстает полностью в черно-белом костюме, утратив свою яркую «рыжую» индивидуальность.

Как пишет американский психиатр Лоуренс Колб в книге «Современная клиническая

психиатрия»:

«…деперсонализация, остро ощущаемое стрессогенное чувство отчужденности, может быть определено как аффективное расстройство, при котором основными симптомами являются чувство оторванности от реальности и потеря уверенности в собственной личности, чувства отождествленности с собственным телом и контроля над ним» [13: 706].

Именно этот процесс мы наблюдаем и на экране: изменение гардероба становится внешним признаком внутренней утраты «я».

В финале фильма показано, что Деревня, пропитанная идеологией Замка, поглощает личность гостя, стирает его «самость», индивидуальность.

Алексей Балабанов в интервью говорил:

«Я же был в Праге, видел, где он это писал. <…> Там комната вот такой величины, замкнутое пространство, – как в коробке сидишь. Это на улице Алхимиков, там такие комнатки, где его сестра жила. Он к ней приходил и писал. Я понял, откуда у него клаустрофобия такая в произведениях» [3].

Это ощущение «коробки» переходит в описания пространства романа: мрачные, узкие коридоры сдавливают героя, а лестницы кажутся бесконечными. Низкие потолки, тесные переходы, отсутствие окон создают чувство постоянной клаустрофобии. Можно сказать, что пространственный ландшафт «Замка» – это активный участник повествования:

«Все вокруг было маленькое, но изящное. Помещение использовали полностью. В коридоре едва можно было встать во весь рост. По бокам – двери, одна почти рядом с другой. Боковые перегородки не доходили до потолка, очевидно из соображений вентиляции, потому что в комнатках, размещенных тут, в подвале, вероятно, не было окон» [2: 152].

Узкие клаустрофобные пространства нашли отражение и в экранизации Балабанова: коридоры гостиницы и замка «вжимают» К. в угол, а низкие потолки и тесные дверные проемы усиливают ощущение замкнутости. Именно такой визуальный прием переносит пражскую клаустрофобию Кафки на экран и делает интерьер не просто декорацией, а активным символом отчужденности.

Следует сказать, что пространство, изображенное в произведениях Франца Кафки, часто погружено в темноту или находится в полутьме, поэтому немаловажна такая его характеристика, как свет. Разумеется, освещение – один из главных атрибутов рассматриваемой в работе категории, так как именно оно определяет степень включенности или, наоборот, отстраненности главного героя в контексте происходящего. Через световое оформление передается, насколько персонаж приближен к центру событий или вытеснен на периферию, насколько он имеет доступ к информации, пониманию, общению – и в какой мере он остается изолированным и потерянным в пространстве. Это наблюдается в первых же предложениях «Замка»:

1. «Замковой горы не было видно. Туман и тьма закрывали ее, и огромный Замок не давал о себе знать ни малейшим проблеском света. Долго стоял К. на деревянном мосту, который вел с проезжей дороги в Деревню, и смотрел в кажущуюся пустоту» [2: 12].

И еще множество раз темные пространства встречаются на страницах романа, – например:

2. «Из другого (угла) валил густой пар, от которого полутьма сгущалась в полную темноту. К. стоял, словно окутанный облаками. „Да он пьян“, – сказал кто-то» [2: 6].

У Балабанова эта особенность перенесена на уровень визуального ряда. В фильме преобладает приглушенное освещение, значительная часть сцен разворачивается в условиях недостаточного или точечного света. Освещены лишь отдельные участки кадра – лицо, фигура или объект, тогда как остальное пространство погружено в тень. Подчеркивается замкнутость, усиливается ощущение отделенности К. от мира. Темнота здесь – не просто визуальный элемент, а выразительный компонент категории отчужденности.

Итак, в экранизации романа «Замок» Алексей Балабанов создает визуальную структуру, в которой категория отчужденности проявляется не только на уровне сюжетного содержания, но и через систему выразительных средств киноязыка. Пространственные, световые и операторские решения в фильме функционируют как средства выявления внутреннего состояния героя и его отношения к окружающему миру. Композиция кадра, организация сценического пространства, цветовая палитра и работа с деталями формируют образ мира, в котором субъект последовательно теряет признаки автономии. Таким образом, отчужденность предстает не как частный психологический опыт, а как результат более широкой, структурной напряженности между личностью и системой. Экранизация

Балабанова предлагает интермедиальное переосмысление литературного источника, сохраняя его ключевые мотивы и в то же время раскрывая их средствами кинематографического выражения.

Экранизация Михаэля Ханеке «Замок» (1997)

Михаэль Ханеке, одна из ключевых фигур современного европейского авторского кинематографа, последовательно исследует в своих работах темы социального распада, механизмы насилия и подвергает острой критике буржуазное общество. Его экранизация романа Кафки с одноименным названием («Das Schloß», 1997) органично вписывается в это тематическое поле. Контекст создания фильма и специфическое отношение Ханеке к литературным адаптациям заслуживают отдельного рассмотрения.

Ханеке неоднократно высказывался о своем видении экранизаций. В частности, он рассматривал адаптации для телевидения, коим является рассматриваемая картина, как «почетное предприятие», основная цель которого – «приблизить литературу к аудитории». По его мнению, произведение, предназначенное для телевидения, по определению «служит ожиданиям аудитории», а адаптация всегда зависима от своего первоисточника. Ханеке даже утверждал: «Я бы не осмелился превратить „Замок“ в фильм для большого экрана», подчеркивая, что для создания самостоятельного художественного произведения необходимо использовать книгу лишь как «карьер для идей», что, в свою очередь, сделало бы проект «неудачной экранизацией»[15: 79].

Эта позиция, на первый взгляд, может показаться самоуничижительной по отношению к собственному фильму. Однако здесь проявляется противоречие, характерное для творческого пути Ханеке. С одной стороны, он как будто бы отводит телевизионным адаптациям второстепенную роль, с другой – сам режиссер признавал, что именно работа на телевидении, где он начинал свою карьеру в 1967 году и снял несколько литературных экранизаций, была для него «подходящей средой для развития собственного стиля» и «позволила развить свои навыки как режиссера». Следовательно, даже приступая к «Замку» с установкой на «служение» литературному первоисточнику и телевизионной аудитории, Ханеке не мог полностью отказаться от своего авторского видения и уже сформировавшегося кинематографического языка. Его интерпретация Кафки, таким образом, оказывается не просто ремесленной работой, а глубоко личным прочтением, отмеченным характерными для него темами и стилистическими приемами [15: 78].

Выбор Ханеке романа Кафки для экранизации не является случайным. Рассмотренные нами темы кафкианского пространства плотно резонируют с центральными мотивами всего творчества Ханеке. Для режиссера, чьи фильмы последовательно вскрывают механизмы социального отчуждения, «Замок» Кафки предоставил благодатный материал для исследования этих универсальных экзистенциальных и социальных проблем. Экранизация становится для Ханеке еще одним способом артикулировать свое видение мира, создавая синергию между литературным первоисточником и собственным авторским почерком.

Режиссер использует целый комплекс кинематографических средств – цветовую палитру, освещение, мизансцену и операторскую работу – для конструирования гнетущего и дезориентирующего пространства, в котором пребывает К.

Цветовая палитра и освещение фильма последовательно работают на создание ощущения безрадостности, подавленности и холода. В картине преобладают приглушенные, мрачные, почти монохромные тона – серые, коричневые, тускло-синие, что подчеркивает унылость и беспросветность окружающего мира. Ханеке часто прибегает к использованию естественных источников света, что усиливает сумрачность и недостаточную освещенность многих сцен, погружая их в полумрак. Мизансценирование также способствует передаче изоляции персонажей. К. часто показан затерянным в обширных, пустынных снежных пейзажах или в тесных, неуютных интерьерах деревенских домов и трактиров.

Операторская работа в фильме Ханеке отличается характерной для его стиля строгостью и отстраненностью. Доминируют длинные планы и статичная камера. Этот прием создает у зрителя ощущение тягучести, почти остановки времени. Статичность камеры и длительность планов способствуют дискомфортному восприятию происходящего, не позволяя зрителю отвлечься или найти легкое эмоциональное утешение.

Одним из наиболее сильных и концептуально значимых решений Ханеке является отсутствие репрезентации самого Замка. На протяжении всего фильма Замок, к которому так отчаянно стремится К., ни разу не появляется на экране. Он остается невидимой, трансцендентной силой, существующей лишь в разговорах, слухах и страхах жителей деревни. Замок всегда находится «за кадром». Отсутствие визуального образа Замка делает его еще более всепроникающим, поскольку его присутствие

ощущается повсюду, но нигде не конкретизируется.

Пространство Деревни в экранизации предстает как клаустрофобная, враждебная и монотонная среда. Ханеке использует повторяющиеся съемки движения К. по Деревне, часто по одному и тому же маршруту, который, однако, никогда не приводит его к Замку. Это визуально воплощает идею замкнутого круга, лабиринта, из которого нет выхода.

Более того, пространство в фильме Ханеке функционирует не просто как фон для разворачивающихся событий, а как метафора внутреннего состояния персонажей и общей атмосферы. Мрачные, холодные, повторяющиеся пейзажи и интерьеры Деревни становятся отражением внутреннего мира К., его одиночества и отчаяния, а также общего состояния «эмоционального оледенения» («emotional iciness»), характерного для многих фильмов Ханеке. Физическое пространство оказывается проекцией пространства психологического и экзистенциального, где отчуждение становится всеобъемлющим состоянием бытия. Как отмечается исследователями творчества Ханеке, архитектура и пространство в его фильмах часто отражают «эмоциональные ландшафты» персонажей, и «Замок», конечно же, не является исключением.

Нарративная структура и специфическое обращение со временем в фильме «Замок» играют важную роль в передаче категории отчуждения. Ключевым интермедиальным решением Ханеке является сохранение фрагментарности и незавершенности литературного первоисточника. Как известно, роман «Замок» обрывается на полуфразе. Ханеке скрупулезно следует этой особенности: его фильм также завершается внезапно, на полуслове, которое произносит рассказчик, цитируя последний фрагмент рукописи Кафки: «говорила она с трудом, и понимать ее было трудно, но то, что она говорила...» Это решение не только демонстрирует верность оригиналу, но и усиливает центральную тему отчуждения: незавершенность повествования как метафора незавершенности и бесплодности жизненного пути К., его неспособности достичь Замка или обрести смысл своего существования. Более того, Ханеке включает в фильм «пробелы» из романа – моменты, где в рукописи Кафки были пропуски или обрывы. В фильме это обозначено затемнениями экрана или резкими, немотивированными сменами сцен, что еще больше дезориентирует зрителя.

Особого внимания заслуживает функция нарратора (голоса за кадром). В фильме Ханеке присутствует закадровый голос актера Удо Замеля, который на протяжении всей картины читает отрывки из текста романа Кафки. Это прямое и очевидное интермедиальное включение литературного первоисточника в ткань фильма. Мнения критиков относительно этого приема разделились: некоторые считают закадровый голос излишним, нарушающим чистоту кинематографического повествования и создающим ненужную дистанцию. Другие, напротив, видят в нем важный элемент, передающий уникальное «звучание письма Кафки» и помогающий сохранить связь с литературной основой: нарратор служит мостом между двумя медиумами – литературой и кино, – тем самым обеспечивая смысловую преемственность.

Решение Ханеке сохранить нарративную незавершенность Кафки – это не просто акт формальной верности первоисточнику. Обрывая фильм так же, как обрывается роман, режиссер реализует один из своих ключевых художественных принципов: фильмы должны взывать к воображению зрителя, вовлекать его в проект, чтобы он сам закончил фильм для вас. Таким образом, незавершенность «Замка» становится сознательным художественным приемом, направленным на то, чтобы спровоцировать зрителя на рефлексию, на самостоятельный поиск смысла.

Центральной фигурой, через которую раскрывается тема отчуждения в «Замке» Ханеке, является протагонист К., воплощенный на экране Ульрихом Мюэ. Актерская игра Ульриха Мюэ в роли К. отличается сдержанностью, внешней невозмутимостью и скрытым внутренним напряжением. Его К. редко проявляет яркие эмоции, его реакции на абсурдные и унизительные ситуации часто минимальны, например, новость о том, что его наконец признали землемером в начале фильма, сопровождается лишь слабой улыбкой на его лице. Взаимодействие К. с жителями деревни и представителями Замка пронизано непониманием, недоверием и враждебностью. Анализ многочисленных сцен диалогов и столкновений К. со старостой, учителем, помощниками Артуром и Иеремией, посыльным Варнавой выявляет повторяющиеся коммуникативные провалы. Слова К. игнорируются, его не понимают или не хотят понимать.

Звуковой ландшафт картины целенаправленно конструируется таким образом, чтобы усилить атмосферу отчуждения, пустоты и коммуникативного вакуума. Одной из наиболее характерных черт звукового стиля Ханеке является минималистичное использование музыки. Это лишает зрителя привычных эмоциональных «подсказок» и ориентиров, которые обычно предоставляет музыкальное сопровождение, и усиливает ощущение холода, пустоты, отстраненности происходящего. Вместо

музыки Ханеке делает акцент на естественные шумы и тишину. Звуки шагов К. по скрипучему снегу, завывание ветра, скрип дверей, редкие, приглушенные голоса персонажей – все это создает гнетущую и тревожную звуковую среду. Иногда режиссер прибегает к приемам искажения или приглушения голосов. Голоса могут быть плохо слышны, доноситься как бы издалека, быть прерванными или заглушенными другими шумами, например, метелью.

Таким образом режиссер, обращаясь к литературному первоисточнику Франца Кафки, создал многослойное интермедиальное высказывание о феномене отчуждения. Совокупность специфических кинематографических решений (мрачный визуальный стиль, отстраненная операторская работа, замедленный темп, минималистичный звуковой дизайн) и интермедиальных стратегий (сохранение фрагментарности и незавершенности романа, использование голоса нарратора) формирует уникальный зрительский опыт, погружающий в атмосферу кафкианского абсурда и экзистенциального одиночества. Фильм был создан в период, отмеченный такими событиями, как распад коммунистической системы, объединение Германии, усиление процессов глобализации, массовые миграционные движения и рост социальных тревог в Европе. В этом контексте безуспешные попытки К. интегрироваться во враждебную систему могут быть прочитаны как комментарий к состоянию общества, переживающего глубокие изменения.

Заключение

В результате проведенного исследования мы обнаружили многоаспектность и стилистические особенности самого понятия «отчужденность» в романе Франца Кафки и проследили разные способы ее репрезентации в фильмах трех режиссеров: Р. Нольте, А. Балабанова и М. Ханеке. Рассмотрев концепции интермедиальности и специфику кинематографа как синтетического искусства, мы проследили, в какой мере режиссеры, используя арсенал разнообразных кинематографических средств, интерпретировали феномен отчуждения, передали его ключевые аспекты и высветили новые смысловые оттенки в соответствии со своими художественными стратегиями. Особое внимание мы уделили концепциям И. Райевской, Л. Эллестрема и Н. Тишуниной, а также идее всеобщего произведения искусства (Gesamtkunstwerk) Рихарда Вагнера.

Проведенное исследование позволило нам убедиться, что категория отчужденности является фундаментальной для романа Кафки. Каждая из проанализированных экранизаций является самостоятельным художественным высказыванием, обогащающим понимание как романа великого писателя, так и самого феномена отчуждения. В то же время, сравнительный анализ продемонстрировал глубинную связь между первоисточником и его кинематографическими интерпретациями.

Во-первых, нами была выявлена многоаспектность феномена отчуждения, пронизывающего все уровни структуры романа: от психологической изоляции К. и его социальной дезориентации до коммуникативных барьеров, препятствующих плодотворному диалогу. Во-вторых, мы установили, что пространственная и психологическая изоляция выступают в качестве лейтмотивов, определяющих как внешние обстоятельства жизни героя, так и его внутреннее состояние.

Анализ фильма Р. Нольте (1968) показал, как специфика телеформата сместила акцент на бюрократический абсурд, а придуманный трагический финал усилил мотив отчуждения. В экранизации А. Балабанова (1994) мы увидели, как эстетика «каммершпиля», визуальная иерархия, клаустрофобность пространств и символика костюма формируют образ отчуждения, завершающийся символической утратой героем идентичности. Исследование фильма М. Ханеке (1997) выявило, как стремление к текстуальной верности сочетается с минималистичным визуальным стилем и создает атмосферу изоляции, характерную для мира Кафки.

Таким образом, каждый режиссер, исходя из своего видения, предложил самобытную интерпретацию кафкианского отчуждения. Все три экранизации убедительно демонстрируют возможности киноязыка в переосмыслении данной категории.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бакирова, Е. В. Проза Франца Кафки в аспекте кинематографической визуальности. Автореф. канд. дисс. – СПб., 2012. – 30 с.

2. Кафка, Ф. Замок / пер. с нем. Р. Я. Райт-Ковалевой; изд. подготовили А. В. Гулыга, Р. Я. Райт-Ковалева; отв. ред. А. В. Гулыга. – М. : Наука, 1990. – 233 с.

3. Кувшинова, М. Ю. Алексей Балабанов. Биография. — СПб.: Книжные мастерские; СЕАНС, 2013.

4. Кузнецова, Л. В. Поэтика пространства литературного текста на экране // Уральский филологический вестник. Серия: Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. – 2016. – № 3. – С. 261–272.

5. Лотман, Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллинн: Александра, 1992. – 479 с.

6. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин : Ээсти Раамат, 1973. – 56 с.

7. Немецко-русский словарь [Текст] : 80000 слов / под ред. А. А. Лепинга, Н. П. Страховой. – 2-е изд., стер. – М. : Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1962.

8. Новейший философский словарь. – 3-е изд., исправл. – Мн. : Книжный Дом, 2003. – 1280 с.

9. Рихард, В. Произведение искусства будущего / Пер. с нем. // Избр. работы / сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова; вступ. ст. А. Ф. Лосева. – М. : Искусство, 1978. – С. 142–261.

10. Тишунина, Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. – 2001. – Вып. 12. – С. 149–154.

11. Эйзенштейн, С. Монтаж аттракционов, или 90 лет спустя. Первоначальный вариант статьи С. Эйзенштейна // Вопросы театра. – 2016. – № 1–2. – С. 281–297.

12. Das Schloß // Lexikon des Internationalen Films / Hrsg. von K. Brüne. – Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 1987. – Bd. 7. – S. 3283.

13. Penrod, K. E., Noyes, A. B., Kolb, L. C. Modern Clinical Psychiatry // Academic Medicine. – 1958. – T. 33. – № 9. – С. 706.

14. Rajewsky, I. O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality // Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques. – 2005. – 23 с.

15. Rozzoni, C. Perspectival Truth: Michael Haneke’s «The Castle» and the Fragmentation of the Real // Lebenswelt. – 2020. – No. 16. – P. 78–101.

16. Timplalexi, E., Führer, H. Reconsidering Elleström’s medium-centered communication model: a critical inquiry // EKPHRASIS. – 2023. – 22 с.

REFERENCES

1. Bakirova, E. V. Franz Kafka’s Prose in the Aspect of Cinematic Visuality. Abstract of Candidate Dissertation. St. Petersburg, 2012. – 30 p. (In Russ.)

2. Kafka, F. The Castle / transl. from German by R. Ya. Rait-Kovaleva; eds. A. V. Gulyga, R. Ya. Rait-Kovaleva; executive ed. A. V. Gulyga. Moscow: Nauka, 1990. – 233 p. (In Russ.)

3. Kuvshinova, M. Yu. Aleksei Balabanov. Biography. St. Petersburg: Knizhnye masterskie; SEANS, 2013. (In Russ.)

4. Kuznetsova, L. V. Poetics of the Space of a Literary Text on Screen // Ural Philological Bulletin. Series: Russian Literature of the 20th–21st Centuries: Directions and Currents. 2016. No. 3. P. 261–272. (In Russ.)

5. Lotman, Yu. M. Selected Articles: In 3 Vol. Vol. 1: Articles on Semiotics and Typology of Culture. Tallinn: Alexandra, 1992. – 479 p. (In Russ.)

6. Lotman, Yu. M. Semiotics of Cinema and Problems of Film Aesthetics. Tallinn: Eesti Raamat, 1973. – 56 p. (In Russ.)

7. German–Russian Dictionary: 80,000 words / ed. by A. A. Leping, N. P. Strakhova. 2nd ed., stereotype. Moscow: State Publishing House of Foreign and National Dictionaries, 1962. (In Russ.)

8. Newest Philosophical Dictionary. 3rd ed., revised. Minsk: Knizhny Dom, 2003. – 1280 p. (In Russ.)

9. Richard, W. The Artwork of the Future / Transl. from German // Selected Works / comp. and comm. by I. A. Barsova, S. A. Osherov; introd. by A. F. Losev. Moscow: Iskusstvo, 1978. P. 142–261. (In Russ.)

10. Tishunina, N. V. Methodology of Intermedial Analysis in the Light of Interdisciplinary Studies // Methodology of Humanitarian Knowledge in the Perspective of the 21st Century. 2001. Issue 12. P. 149–154. (In Russ.)

11. Eisenstein, S. Montage of Attractions, or 90 Years Later. Original Version of S. Eisenstein’s Article // Voprosy teatra. 2016. No. 1–2. P. 281–297. (In Russ.)

12. Das Schloß // Lexikon des Internationalen Films / Hrsg. von K. Brüne. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1987. Bd. 7. S. 3283.

13. Penrod, K. E., Noyes, A. B., Kolb, L. C. Modern Clinical Psychiatry // Academic Medicine. 1958. Vol. 33. No. 9. P. 706.

14. Rajewsky, I. O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality // Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques. 2005. 23 p.

15. Rozzoni, C. Perspectival Truth: Michael Haneke’s The Castle and the Fragmentation of the Real // Lebenswelt. 2020. No. 16. P. 78–101.

16. Timplalexi, E., Führer, H. Reconsidering Elleström’s Medium-Centered Communication Model: A Critical Inquiry // EKPHRASIS. 2023. 22 p.

Vasileva S., Ardyshev I. THE CATEGORY OF ALIENATION IN THE INTERMEDIAL CONTEXT: A CASE STUDY OF FRANZ KAFKA’S NOVEL THE CASTLE // Studia Humanitatis Borealis / Северные гуманитарные исследования. 2025. № 4. P. 33–46.

THE CATEGORY OF ALIENATION IN THE INTERMEDIAL CONTEXT: A CASE STUDY OF FRANZ KAFKA’S NOVEL THE CASTLE

VASILEVA Svetlana

Candidate of philosophical sciences,
Associate Professor of the Department of Germanic Philology and Scandinavian studies,
Petrozavodsk State University, Institute of Philology,
Petrozavodsk, Russian Federation, milorada07@mail.ru

ARDYSHEV Ilya

student of the Department of Germanic Philology and Scandinavian studies,
Petrozavodsk State University, Institute of Philology,
Petrozavodsk, Russian Federation,
ilya.ardyshev@gmail.com

Keywords:
alienation
intermediality
subjectivity
narrative fragmentation
hostile reality

Summary:
The article examines the main theoretical approaches to intermediality focusing on the role of cinema as a medium capable of synthesizing several art forms simultaneously. Cinema possesses unique expressive means such as montage, sound, mise-en-scène, and acting, which together constitute the visual language of film and make it possible to interpret complex philosophical and artistic texts on screen. The socio-cultural significance of the category of alienation remains relevant in the modern world, where social isolation and the loss of connection with the surrounding reality are key issues for many people. Analyzing alienation through works of art in different intermedial spaces allows for a deeper understanding of these phenomena. Research into the intermedial transformations of Franz Kafka’s novel in cinema remains insufficient. We trace these transformations through three film adaptations by directors from Germany and Russia.