

УДК 82-31

ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ ПЕРЕНОС КАФКИАНСКОЙ ТРАДИЦИИ В КИНЕМАТОГРАФ (НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА «ГОЛОВА-ЛАСТИК» ДЭВИДА ЛИНЧА)

**ВАСИЛЬЕВА
СВЕТЛАНА
ВЛАДИМИРОВНА**

*кандидат филологических наук,
доцент кафедры германской филологии и
скандинавистики,
Петрозаводский государственный университет,
институт филологии,
Петрозаводск, Российская Федерация,
milorada07@gmail.com*

**АРДЫШЕВ
ИЛЬЯ
АЛЕКСЕЕВИЧ**

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

Ключевые слова:

Франц Кафка
Дэвид Линч
кафкианская традиция
кафкианский хронотоп
интермедиальность
кинематограф

Аннотация:

Статья посвящена влиянию прозы Франца Кафки на творчество американского режиссера Дэвида Линча на примере фильма «Голова-ластик». Особое внимание уделяется связи фильма с повестью «Превращение». В ходе анализа выявляются особенности переосмысления тем отчуждения, тревоги и кризиса идентичности, а также роль хронотопа в создании кафкианской атмосферы. В результате анализа историко-культурного контекста эпохи Ф. Кафки мы сформировали категориальное поле его художественных средств, его особой эстетики. Это, прежде всего, специфика пространственно-временной организации, которая выражена в формировании уникального «кафкианского» архитектурного хронотопа, состоящего из лабиринтов, коридоров и замкнутых пространств. Специфика концепта «кафкианство» определена нами как модель абсурдного мироощущения со скрытыми высшими инстанциями во главе. Опираясь на труды исследователей, мы выявили, что проза Кафки содержит в себе «визуальный метод» и является восприимчивой к переводу на язык кино.

© 2026 Петрозаводский государственный университет

Получена: 28 мая 2026 года

Опубликована: 28 июня 2026 года

Введение

Понятие «кафкианский» давно вышло за рамки творчества одного автора. Франц Кафка (1883–1924) оставил после себя огромное множество символов и мотивов. В центре его модели мира стоит сочетание сразу нескольких взаимосвязанных признаков: ощущение абсурда как особенности бытия, иррациональность, отчужденность, чувство вины, трансформация тела, личности, причудливая

модернистская логика повествования. В главных текстах Франца Кафки («Процесс», «Замок», «Превращение» и др.) эти характеристики функционируют как внутренняя система художественного произведения, задающая, помимо содержания, и свой уникальный способ воздействия на читателя.

В рамках кинематографа к кафкианской традиции обращаются не столько для описания сюжетов, сколько для обозначения особой формы художественного мышления, связанной с болезненным опытом эпохи модернизма. Кафкианская традиция, в широком смысле, предполагает, что субъект оказывается внутри системы, природу и устройство которой он не способен ни понять, ни изменить. Именно поэтому «кафкианское кино» следует рассматривать как эстетико-философскую категорию.

Для такого кино характерно искажение причинно-следственных связей, утрата логики мира, его правил и установок. Бюрократическая абсурдность, фигуры власти без лица и непредсказуемое развитие событий формируют ощущение постоянной угрозы, что сближает экранное изображение с внутренней структурой прозы Кафки. Комизм в подобных сюжетах тоже приобретает особый характер: он перестает выполнять функцию освобождения и превращается в средство усиления тревоги, демонстрирует механичность поведения человека, вынужденного подстраиваться под нелепые и жестокие правила мира.

Концепт «кафкианство» в литературе модернизма и экзистенциализма

Формирование эстетической и философской традиции чешского писателя Франца Кафки прежде всего связано с основательным онтологическим разрывом, определившим последующую траекторию европейской истории на стыке XIX и XX веков. Этот исторический этап характеризуется крахом рационализма и веры в непрерывный социальный прогресс. Если ранее главенствовала идея независимости человека от действительности, то теперь эта гуманистическая модель разрушилась. Историческая действительность начала XX века характеризуется рядом ключевых событий, таких как предчувствие глобальных военных катастроф, распад Австро-Венгерской империи, социальное и индустриальное отчуждение. Совокупность этих факторов является главным принципом формирования художественного мира Кафки.

В критической литературе, посвященной такому феномену, как абсурд, «кафкианский» мир принято рассматривать как своеобразный аналитический срез современности. Во главе этого мира находится безымянный правительственный аппарат. Субъект, в свою очередь, лишен какой-либо онтологической опоры, однако он обладает чувством парадоксальной надежды, которая возникает на границе полного отчаяния.

Политическое и социальное состояние европейского кризиса этого периода были осмыслены в работах немецко-американской исследовательницы Ханны Арентд. В эссе «*Franz Kafka: A Revaluation*» («Франц Кафка: Переоценка») Арентд анализирует кафкианскую прозу и определяет метод писателя как создание определенных «моделей», демонстрирующих доведенные до абсурда политические и социальные структуры. Центральный конфликт в романах Кафки, по ее мысли, основан на столкновении «человека доброй воли» (*man of goodwill*), стремящегося к традиционной интеграции в социум, с враждебным «перевернутым миром» (*world turned upside down*)[10: 71].

Х. Арентд демонстрирует, как самая абсурдная кафкианская фактология оказалась в итоге превзойдена самой исторической действительностью. Кафка, таким образом, предстает как аналитик анонимного механизма власти, который методично и безжалостно лишает человека его правовой (и шире – экзистенциальной) субъектности.

Глубокий историко-философский анализ распада традиционного опыта в текстах писателя осуществлен Вальтером Беньямином. В своем прочтении Беньямин отвергает как сугубо теологические, так и психоаналитические трактовки, интерпретируя творчество пражского писателя как точную манифестацию исторического момента, в котором традиционный, передаваемый из поколения в поколение опыт (*Erfahrung*) терпит окончательный крах под давлением индустриальной современности.

Сама кафкианская реальность, насквозь пронизанная мотивами вины и суда, описывается В. Беньямином через показательную метафору «болотного мира» (*Sumpfwelt*):

«*Kafka did not consider the age in which he lived as an advance over the beginnings of time. His novels are set in a swamp world*»[11: 130].

«*Кафка не рассматривал эпоху, в которой жил, как шаг вперед по сравнению с началом времен. Действие его романов разворачивается в „болотном мире“.*»

В этом пространстве стираются границы между архаическим мифом и современным институциональным администрированием. В результате индивид оказывается в полной власти древних

хтонических сил, теперь принявших облик чиновников и инспекторов. Специфика кафкианской эстетики, по мысли Беньямина, заключается в «чистоте и красоте неудачи» – принципиальной онтологической невозможности интеграции субъекта в этот искаженный миропорядок:

«To do justice to the figure of Kafka in its purity and its peculiar beauty one must never lose sight of one thing: it is the purity and beauty of a failure» [9: 144].

«Чтобы по достоинству оценить фигуру Кафки во всей ее чистоте и своеобразной красоте, необходимо никогда не упускать из виду одного: эта чистота и эта красота являются чистотой и красотой неудачи».

Эта мысль, в которой явно прослеживаются ницшеанские мотивы, получает структурное развитие в трудах Теодора Адорно, в частности, в его программном эссе «Заметки о Кафке» («*Aufzeichnungen zu Kafka*»). Адорно исследует прозу Кафки с точки зрения «управляемого мира» (*verwaltete Welt*) – это состояние позднего капиталистического общества, в котором тотальная бюрократизация подавляет любое проявление человеческого существования. Адорно подчеркивает, что у Кафки «социальное происхождение индивидуума открывается в конце концов как сила его уничтожения», а люди представляются как «экземпляры, изготовленные конвейерным способом, механически воспроизведенные» [9: 135].

Следовательно, исторический и культурный контекст прозы Кафки отражает целый комплекс эпистемологических конструктов. Кафка описывает кризис рационализма путем создания мира, в котором логика доводится до абсурдного предела. Это послужит кинематографистам базой для создания особой пространственно-временной организации.

Кафкианский хронотоп

В контексте интермедийных исследований важно отметить, что категории пространства и времени в художественных текстах Ф. Кафки утрачивают функцию исключительно пассивного фона, на котором разворачивается сюжетное действие, и трансформируются в активную среду, обладающую собственной интенциональностью. Обозначенный пространственно-временной континуум формирует специфический визуальный потенциал, закладывающий основы для кинематографической рецепции, которая базируется на систематической дезориентации читателя (и персонажа) и последовательном нарушении физических законов окружающей действительности. В связи с этим изучение кафкианской топологии обосновывает необходимость применения комплексной методологии, синтезирующей положения структуралистского, номадического и феноменологического подходов.

Как известно, для всестороннего осмысления темпоральных и пространственных аномалий литературоведение традиционно обращается к концепции хронотопа, разработанной М. М. Бахтиным. В классической литературной парадигме (в частности, в полифонических романах Ф. М. Достоевского) ведущую роль играет «хронотоп порога», включающий лестницы, передние и коридоры как локусы кризиса, онтологического перелома и радикального решения:

«Назовем здесь еще такой, проникнутый высокой эмоционально-ценностной интенсивностью, хронотоп, как порог; он может сочетаться и с мотивом встречи, но наиболее существенное его восполнение – это хронотоп кризиса и жизненного перелома» [1: 102].

В прозе Ф. Кафки данная модель подвергается закономерной деконструкции. Например, хронотоп порога, хоть и сохраняет свою пространственную атрибутику (постоянное нахождение героев на лестничных пролетах или перед закрытыми дверями), все же лишается своей разрешающей темпоральной функции. По замечанию исследователей, опирающихся на методологию М. М. Бахтина, порог в кафкианском тексте не ведет к катарсису или экзистенциальному выбору, а трансформируется в зону перманентной приостановки действия:

*«...the systematic distortion of chronotopes serves to create an insurmountable **rupture** between the spatiotemporal structures of possibility and the domain of human action. This rupture renders the world inhospitable for human agency, depriving Kafka's protagonists of the capacity to domesticate it and claim their place within it. For this reason, Kafka's subjects can never become ethical subjects in the Bakhtinian sense...»* [15: 135].

«Систематическое искажение хронотопов создаёт непреодолимый разрыв между пространственно-временными структурами возможности и сферой человеческого действия. Этот разрыв делает мир непригодным для проявления человеческой субъектности, лишая героев Кафки способности освоить его и обрести в нём своё место. По этой причине кафкианские персонажи никогда не могут стать этическими субъектами в бахтинском смысле этого слова».

Пространственно-временные структуры здесь разрывают связь с человеческой субъектностью, отнимая у героя возможность «действительной ответственности» в переломные моменты сюжета. В

результате пространство обретает множественность, тогда как время замирает в модусе бесконечного ожидания (наиболее репрезентативным примером чего выступает притча «Перед Законом»).

Принципы структурной организации подобного пространства получают детальное освещение в трудах представителей французского постструктурализма, в частности – в совместной монографии Ж. Делёза и Ф. Гваттари «Кафка: за малую литературу». Указанные авторы интерпретируют архитектуру произведений писателя в качестве ризоматической сети – децентрированной знаковой системы, принципиально лишенной иерархической вершины и возможности трансцендентного выхода:

«But then we find an internal proliferation that spreads like a cancerous invasion, an inextricable entangling of offices and bureaucrats, an infinite and ungraspable hierarchy, a contamination of suspect spaces» [2: 43].

«Но затем мы сталкиваемся с внутренним разрастанием, распространяющимся подобно раковой опухоли: неразрешимым переплетением канцелярий и чиновников, бесконечной и не поддающейся осмыслению иерархией, заражением подозрительными пространствами».

Ключевые мотивы и философские доминанты

Концептуальная глубина кафкианской прозы обусловлена функционированием сложной системы философских доминант, которые трансформируют традиционные нарративные структуры в универсальные модели экзистенциального опыта эпохи модерна. За внешней приземленностью и тщательной детализацией описаний скрывается строгая онтологическая парадигма, деконструирующая базовые категории права, вины, власти и реальности. Эти категории выступают не только элементами содержания, но и особыми кодами, требующими дешифровки при их последующем межсемиотическом переводе на язык кинематографа.

Априорная вина. В кафкианской традиции категория вины претерпевает радикальную трансформацию. Вина здесь не является следствием конкретного правонарушения – она постулируется как априорное, онтологическое состояние субъекта. Сам факт индивидуального человеческого бытия расценивается как прегрешение перед безликим Законом. В процессе литературной сублимации этот инцидент разрастается до масштабов универсального человеческого удела. Как отмечает нобелевский лауреат Элиас Канетти в эссе «Другой процесс Кафки» («*Kafka's Other Trial*»), «процесс» над Йозефом К. инициируется только ради интериоризации обвиняемым чувства вины и признания ее неизбежности. Вина превращается в неотъемлемый атрибут существования:

«Вопрос о вине и невиновности, казалось бы, определяющий целесообразность существования всякого суда, не имеет никакого значения, более того, выясняется, что из непрестанных попыток приблизиться к суду вина как раз и возникает» [3: 43].

Преследование и паранойя. Чувство априорной вины органически связано с ощущением тотального, невидимого надзора. Параноидальная структура художественного мира Кафки функционирует по принципу паноптикума, в котором надзирающая инстанция не нуждается в постоянной физической репрезентации. Власть здесь интериоризируется самим субъектом. Исследователи указывают на наличие в этой паранойе марксистских и психоаналитических обертонов: это состояние индивида в бюрократической системе, где институты существуют ради собственной необходимости. Как говорит священник в «Процессе», «*вовсе не надо все принимать за правду, надо только осознать необходимость всего*» [5: 154]. Ощущение невидимого взгляда лишает персонажей частного пространства: за героем следят соседи, стражи и коллеги, что формирует вокруг него непреодолимую стену институционализированного недоверия и подозрительности.

Бюрократия. Этот феномен анализирует М. Кундера в эссе «Искусство романа». Кундера пишет:

«Благодаря фантастике, которую Кафка сумел увидеть в бюрократическом мире, ему удалось то, что до него казалось невысказанным: глубоко антипоэтическую материю, материю до предела бюрократизованного общества, преобразовать в великую поэзию романа; предельно банальную историю, историю человека, который не может получить обещанную ему должность (то есть историю, рассказанную в „Замке“), преобразовать в миф, в эпопею, в невиданную прежде красоту» [6: 58].

Аппарат власти описывается как слепой механизм, функционирующий по собственной замкнутой логике, индифферентной к человеческим потребностям. Идентичность субъекта в этой системе нивелируется, подменяясь канцелярским досье. Институциональный абсурд проявляется в том, что предельно рациональные процедуры обслуживают иррациональные цели.

Методология перевода словесного кода в визуальный

Осмысление процессов перехода художественного произведения из сферы словесного искусства в сферу аудиовизуального представления диктует необходимость методологического отказа от традиционной парадигмы теории экранизации, фокусирувавшейся на вопросах фабульной

эквивалентности. В современной гуманитарной науке принято оперировать категорией *интермедиальности*. Она описывает структурный механизм пересечения границ разных медиумов, в ходе которого происходит перекодирование эстетического опыта из знаковой системы одного вида искусства в другую, что неизбежно ведет к трансформации исходных смыслов.

В строгом понимании интермедиальность выступает в качестве фундаментального условия функционирования культуры, где тексты не могут существовать изолированно. В западноевропейской традиции сформировалась подробная терминологическая база для анализа данных процессов, наиболее полно представленная в трудах Ирины Раевски и Вернера Вольфа. Раевски разрабатывает понятие интермедиальности, выделяя три магистральные подкатегории: медиальную транспозицию (*medial transposition*), медиальную комбинацию (*media combination*) и интермедиальные референции (*intermedial references*) [16: 13]. В рамках данного подхода экранизация литературного произведения классифицируется как форма транспозиции между медиумами, так как она фиксирует трансформацию одного медиума в другой. Кинематограф является результатом медиальной комбинации, объединяющей визуальные, аудиальные и вербальные средства выразительности в единый синкретический конструкт.

Классификация расширяется в научных работах Вернера Вольфа, предложившего типологию, которая разделяет интермедиальность на экстракомпозиционную (*extracompositional*) и интракомпозиционную (*intracompositional*) [18: 14]. Трансляция текста на экран представляет собой акт экстракомпозиционной интермедиальности, так как взаимодействие осуществляется между двумя артефактами, принадлежащими к различным семиотическим системам. Соответственно, переход от литературного текста к экранному требует преодоления сложившихся медиальных границ, что актуализирует проблему несовместимости языковых кодов.

В качестве методологического фундамента для деконструкции указанного перехода выступает семиотика. Особенно важными для настоящего исследования являются труды таких учёных, как У. Эко и Р. Барт, которые дали строгое определение термину «код» и разрабатывали концепции семиологического метода при анализе произведений искусства. Известно, что язык литературы оперирует дискретными, произвольными знаками (словами-символами), в то время как кинематограф выстраивает систему значений посредством непрерывных, иконических и индексальных знаков. Процесс интерсемиотической трансляции неизбежно сопровождается утратой части вербальной информации при одновременном приращении информации визуального характера. Как доказывает семиологический анализ, прямая конвертация словесного знака в визуальный образ практически неосуществима; она требует создания новой системы означающих, функционирующих строго по законам аудиовизуального восприятия.

В отечественном литературоведении проблема взаимодействия различных знаковых систем глубоко исследована Ю. М. Лотманом, изучавшим языковые знаки видов искусства в структуре культуры. Согласно выдвинутой им идее полиглотизма, «культура принципиально полиглотична, и ее тексты всегда реализуются в пространстве как минимум двух семиотических систем» [8: 143]. Взаимодействие медиа – это динамичный процесс, а литература и кинематограф оказывают друг на друга синхронное и диахронное влияние, при этом любой текст имеет потенциал к перекодированию.

Таким образом, процесс перевода словесного кода в визуальный выходит далеко за рамки одностороннего повторения фабулы. Он проходит трансформацию материала, требует интеграции, прежде всего, семиотических и герменевтических подходов для выявления механизмов образования смыслов в новом художественном пространстве.

Дэвид Линч и «внутреннее» кафкианство

Теоретическое обоснование режиссерского метода Д. Линча базируется на синтезе психоаналитической, феноменологической и пространственной парадигм, принятых в современном западном киноведении. Локализация кафкианского абсурда во внутреннем измерении осуществляется через радикальный разрыв с традицией классического нарративного кинематографа. Д. Линч конструирует художественные миры, в которых фантазия и реальность вступают в состояние неразрешимого онтологического конфликта.

Специфика экранного мира Д. Линча основывается на монолитном синтезе объективной материальной реальности, галлюцинаторного бреда и бессознательных проекций субъекта. Данная конфигурация структурно изоморфна кафкианскому нарративу («Превращение» и «Процесс»). Аномалия интегрируется в обыденность, порождая феномен, определяемый в западной критике как эстетика «жуткого» (*the Uncanny*).

Абсурд в кинематографе Д. Линча характеризуется телесными мутациями и

экзистенциальным ужасом, он проистекает из духовной практики режиссера, ориентированной на достижение абсолютного покоя. Практика трансцендентальной медитации служит фундаментальным базисом его киноязыка. В своих трудах «Поймать большую рыбу: Медитация, осознанность и творчество» («*Catching the Big Fish: Meditation, Consciousness, and Creativity*») и «Комната снов» («*Room to Dream*») Д. Линч артикулирует специфическую механику извлечения образов из бессознательного.

Практика погружения формирует у субъекта онтологическое доверие к абсурду, однако в рамках кинематографического пространства режиссер далеко не всегда «включает свет» для своих персонажей, напротив, погружая их, а вместе с ними и реципиента, в состояние радикальной неопределенности. В западном киноведении отмечается, что трансцендентальная медитация предоставляет Д. Линчу безопасную внутреннюю дистанцию, которая позволяет бесстрастно препарировать наиболее темные, кафкианские паттерны социального бытия, такие как отчуждение, страх, насилие и паранойя. Способность воспринимать «причужденность того, как устроен мир в наши дни» (*strangeness in how the world is these days*) генерирует особый киноязык. В его системе координат иррациональность повседневности не требует логических разрешений, а должна восприниматься исключительно как чистый перцептивный опыт.

Материализация внутренних состояний субъекта в кинематографе Д. Линча находится в неразрывной связи с пространственной геометрией его произведений. Клаустрофобная эстетика режиссера, нашедшая наиболее яркую манифестацию в дебютном полнометражном фильме «Голова-ластик» («*Eraserhead*»), генетически восходит к его биографическому опыту. Постиндустриальная, криминализирующая и депрессивная пространственная среда Филадельфии конца 1960-х годов послужила для Д. Линча абсолютным воплощением экзистенциального тупика, который впоследствии был трансформирован в универсальную архитектурную метафору.

Британский исследователь Р. Мартин (*Richard Martin*) в монографии «Архитектура Дэвида Линча» («*The Architecture of David Lynch*») проводит детальный анализ того, каким образом организованные пространства в оптике Д. Линча детерминируют психологическое состояние персонажей. Р. Мартин напрямую соотносит филадельфийский ландшафт «Головы-ластика» с замкнутыми пространствами Праги в произведениях Ф. Кафки. Как подчеркивает исследователь, режиссер демонстрирует индустриальный город на стадии его абсолютного истощения, где персонаж перемещается по пустырям Филадельфии как последний обитатель мира, пережившего катастрофу. Пространства в фильмах Линча обладают свойством кафкианской «Норы» (*Der Bau*) – они одновременно служат иллюзорным убежищем от враждебного внешнего мира и ловушкой, порождающей бесконечную паранойю [13: 161].

Идея дебютного фильма американского режиссера Дэвида Линча «Голова-ластик» появилась из глубокого внутреннего диалога с повестью «Превращение». Позднее, чувствуя родство их миров, Линч называл Кафку своим «братом»:

«The one artist that I feel could be my brother [...] is Franz Kafka. I really dig him a lot. Some of his things are the most thrilling combos of words I have ever read».

«Пожалуй, единственный творец, которого я могу называть своим братом по духу [...] это Франц Кафка. Я от него в полном восторге. Некоторые его произведения содержат самые поразительные сочетания слов, которые мне доводилось читать» [12: 56].

Режиссерский метод Линча построен на стыке психоанализа, феноменологии и работы с пространством. Кафкианский абсурд он помещает внутрь человеческой психики, из-за чего его творчество почти полностью расходится с классическим повествовательным кино. Линч конструирует миры, в которых фантазия и реальность сталкиваются и вступают в конфликт. С точки зрения структуры, этот метод почти в точности повторяет кафкианский нарратив.

Исследователь Тодд Макгоуэн в монографии «Невозможный Дэвид Линч» («*The Impossible David Lynch*») анализирует сновидческую логику режиссера через призму психоанализа. Он делит кинематограф Линча на две четкие зоны: реальность и фантазию:

«They (Lynch's films) create an absolute division between social reality and fantasy, and this is a normality that we aren't used to seeing, either in Hollywood or in our everyday lives».

«Они (фильмы Линча) создают абсолютное разделение между социальной реальностью и фантазией, и это норма, к которой мы не привыкли ни в Голливуде, ни в повседневной жизни» [14:17].

Первая подчинена нашему желанию, которое всегда рождается из нехватки чего-либо. Вторая дает иллюзию того, что этот недостающий объект можно получить, например, путем просмотра фильма. Линч заставляет зрителя пережить опыт фантазии, проходя по ее маршруту до самого конца.

На стыке этих миров рушится привычный линейный сюжет. Линч лишает зрителя анонимности,

встраивая его бессознательные тревоги в ткань фильма. В связи с этим, Макгоуэн даже называет его «Гегелем кинематографа». Картины режиссера запускают механизм спекулятивной идентичности. Человек в кресле кинотеатра вдруг узнает себя в совершенно диких, чуждых ситуациях. Происходит то, что немецкий философ описывал как чистое самоузнавание в абсолютной инаковости:

«Philosophical thinking, in Hegel's mind, involves „pure self-recognition in absolute otherness“, a recognition that one's identity exists outside oneself in the object that appears most other to oneself».

«По мнению Гегеля, философское мышление предполагает „чистое самопознание в абсолютной инаковости“, то есть осознание того, что человеческая идентичность существует вне себя в объекте, который кажется ей совершенно чуждым» [14: 18] (Перевод наш).

Экзистенциальные размышления у Линча растут из личной духовных исканий режиссера. Он годами практиковал трансцендентальную медитацию и подробно описал механику извлечения образов из глубин психики в книгах «Поймать большую рыбу» и «Комната снов». Идеи для него подобны живым существам:

«Если хотите поймать мелкую рыбешку, оставайтесь на мелководье, но если вам нужна крупная рыба, придется идти на глубину. Там, в глубинах, рыбы мощнее и чище. Они крупнее и абстрактнее. И невероятно красивы» [7: 38].

Погружение в такое единое поле обходит блоки, которым подвержен рациональный ум – открывается прямой доступ к чистому аффекту.

Замысел фильма «Голова-ластик» родился у Линча почти сразу после первого прочтения им повести Кафки «Превращение». История клерка Грегора Замзы, ставшего насекомым, зацепила его скрытым ужасом и специфическим черным юмором, а главное – возможностью показать внутренний надлом через физиологию.

Сначала Линч хотел снять прямую экранизацию, но перенести действие из Праги в американский пригород пятидесятых годов. Технологии тех лет еще не позволяли создать убедительную аниматронную модель жука, к тому же продюсеры не поддержали идею, поэтому от проекта пришлось отказаться. Позже режиссер признает, что текст Кафки абсолютно самодостаточен. Отказ от буквального следования тексту способствовал созданию сюжета «Головы-ластик». В оригинальном тексте Кафки превращение случается с главным героем – Грегором Замзой. Физическое уродство делает его изгоем. В фильме Линча же главный герой Генри Спенсер остается в человеческом теле, но аномалия поражает следующее поколение: у Генри рождается младенец, скорее похожий на освежеванного эмбриона рептилии. Такая замена радикально сдвигает фокус. Если превращение у Кафки изобличает прагматизм буржуазной семьи, то у Линча оно обнажает экзистенциальный ужас перед отцовством.

Городская среда в картине выступает как самостоятельный персонаж. Индустриальное пространство «Головы-ластика» Линч списал с собственного опыта, и здесь возникает еще одна параллель с Кафкой. Писатель всю жизнь тяжело переживал деспотизм Праги:

«Прага не отпустит. Ни тебя, ни меня. У этой матушки есть когти. Надо покориться или... Надо бы поджечь ее с двух концов, поджечь Вышеград и Градчаны – только тогда, возможно, удалось бы вырваться» [4: 450].

Город у Кафки выступает как хищник, переваривающий своих жителей.

Спустя полвека аналогом Праги для Линча стала постиндустриальная Филадельфия. Режиссер называл ее самым больным, пугающим, коррумпированным городом на свете, где он постоянно чувствовал себя словно в «океане страха».

На экране мы видим город в стадии полного краха, будто он недавно пережил апокалипсис. Уличный распад распространяется на интерьеры: в спальне Генри прямо на мебели лежат кучи сухой земли и мертвые ветки, а единственное окно упирается в кирпичную стену. Среда давит на героя, он не чувствует безопасность даже в собственном жилище.

Внутри семьи разворачивается социальная катастрофа. Поведение Генри Спенсера очень напоминает метания Грегора Замзы. Оба героя заброшены в мир, правил которого они категорически не понимают. Генри старается выглядеть нормальным: он знакомится с родителями своей невесты, пробует наладить быт, даже ухаживает за младенцем.

Состояние главного героя Линч передает через специфический когнитивный паралич. Генри интуитивно ощущает иррациональность происходящего, однако он не способен собрать элементы реальности в единую картину. Он подолгу фиксирует взгляд на случайных предметах – например, на

картонной коробке, пытаясь определить свое положение в пространстве. Появление деформированного ребенка разрушает союз Генри и его невесты Мэри. Данная ситуация отражает внутреннюю драму семейства Замза, где внезапная трансформация Грегора обнажила скрытую неприязнь родственников. Так происходит и у Линча: невеста Генри Мэри совершает побег, не выдержав криков ребенка.

Генри убивает младенца, однако это не приносит ему освобождения. В финальных сценах фильма Линч реализует метафору тотальной потери героем рассудка. Голова Генри отделяется от тела, проваливается сквозь пол и попадает на фабрику, где превращается в сырье для производства карандашных ластиков. Персонаж окончательно оказывается в бесконечном экзистенциальном цикле, не предполагающем выхода.

В контексте линчевского метода отдельного внимания заслуживает концепт индустриального шума как фатума. Линч работал над аудиорядом совместно со звукорежиссером Аланом Сплетом: вместе они добились звучания, вызывающего ощущение экзистенциальной безысходности. Сплет размывает границы между реальными, внутрикадровыми шумами и общим закадровым фоном. На протяжении всей ленты слышен непрерывный промышленный гул, шипение пара и низкочастотные вибрации, лишённые видимого источника.

Немногочисленные человеческие разговоры тонут в неловких, затяжных паузах, тогда как механизмы на заднем плане слышны непрерывно. В этом фильме вообще не существует абсолютной тишины, и даже песня в знаменитой сцене с Девушкой-в-радиаторе едва пробивается сквозь белый шум.

В «Голове-ластике» психика протагониста сливается с враждебной внешней средой. Больной младенец, распад семьи, клаустрофобные пространства и агрессивный индустриальный гул соединяются в непроницаемый онтологический тупик. Линч берет классическое европейское отчуждение, свойственное прозе Кафки, и пересаживает его на в атмосферу постиндустриальной Америки. Иррациональный хаос оказывается сильнее любых рациональных попыток осмыслить окружающую действительность.

Опыт создания дебютной ленты Дэвида Линча является наглядной демонстрацией того, как должна функционировать кафкианская традиция в поле кинематографа. В руках американского режиссера кризис рациональности начала XX века трансформируется в перцептивный шок эпохи позднего индустриализма, благодаря чему его диалог с Францем Кафкой звучит особенно убедительно.

Заключение

Понятие «кафкианский» перестало быть исключительно литературоведческим термином, а стало достоянием художественной культуры в разных жанрах. Термин стал самостоятельным инструментом для анализа ситуации, в которой субъект сталкивается с иррациональными, подавляющими его системами.

Мы выяснили, что проза Кафки обладает мощным кинематографическим потенциалом. Перевод текста в аудиовизуальный формат – это многоуровневый процесс перекодирования. Так, для визуализации кафкианской атмосферы киноязык задействует такие технические средства, как деструктивный монтаж, искаженная оптика, построение замкнутой агрессивной мизансцены.

Проявление кафкианского абсурда находит свою фундаментальную визуальную и нарративную реализацию в фильме американского режиссера Дэвида Линча. Формирование концепции полнометражного дебюта Д. Линча, определяемого в критике как пример кинематографического абсурда, обусловлено актом интермедиальной рецепции рассказа Франца Кафки «Превращение». Данный процесс представляет собой глубинное переосмысление литературного текста в медиум кино. Дэвид Линч опирается на логику сновидения и собственный опыт погружения в бессознательное (в том числе через практики трансцендентальной медитации). В его видении распад логических связей происходит на микроуровне. Архитектурное пространство в фильмах Линча тесно связано с человеческой психикой и телесностью.

Таким образом, понятие «кафкианский» не ограничивается исключительно литературным медиумом и в настоящее время используется для описания широкого круга явлений, связанных с отчуждением, чувством неопределенности и столкновением человека с неподконтрольными силами. Анализ произведений Франца Кафки и одна из его киноинтерпретаций показал, что многие особенности его художественного метода обладают значительным потенциалом для дальнейшего переосмысления средствами кинематографа.

Список литературы

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М. : Художественная литература, 1975. С. 234–407.
2. Делёз Ж., Гваттари Ф. Кафка: за малую литературу / пер. с фр. Я. И. Свирского. М. : Институт общегуманитарных исследований, 2015. 112 с.
3. Канетти Э. Другой процесс. Франц Кафка в письмах к Фелиции / пер. с нем. М. Рудницкого. М. : Текст, 2014. 176 с.
4. Кафка Ф. Письма к Оскару Поллаку // Собрание сочинений : в 3 т. М. : ТЕРРА-Книжный клуб, 2009. Т. 1. С. 443–460.
5. Кафка Ф. Процесс / пер. с нем. Р. Райт-Ковалевой. СПб. : Азбука, 2001. 208 с.
6. Кундера М. Искусство романа / пер. с фр. А. Смирновой. СПб. : Азбука-Аттикус, 2022. 224 с.
7. Линч Д. Поймать большую рыбу. Медитация, осознанность и творчество / пер. с англ. М. : Эксмо, 2017. 176 с.
8. Лотман Ю. М. Избранные статьи : в 3 т. Т. I : Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин : Александра, 1992. 479 с.
9. Adorno T. W. Aufzeichnungen zu Kafka // Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1955.
10. Arendt H. Franz Kafka: A Revaluation // Partisan Review. 1944. Vol. 11. No. 4. P. 412–422.
11. Benjamin W. Franz Kafka: On the Tenth Anniversary of His Death // Illuminations / ed. by H. Arendt. New York : Schocken Books, 1968. P. 111–140.
12. Lynch D., Rodley C. Lynch on Lynch. New York : Farrar, Straus and Giroux, 2005. 336 p.
13. Martin R. The Architecture of David Lynch. London : Bloomsbury Academic, 2014. 234 p.
14. McGowan T. The Impossible David Lynch. New York : Columbia University Press, 2007. 265 p.
15. Rahamim A. Time(-space) Out of Joint: Franz Kafka's Disrupted Chronotopes // The German Quarterly. 2025. Vol. 98. Issue 3. P. 173–190.
16. Rajewsky I. O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality // Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques. 2005. No. 6. P. 43–64.
17. Robertson R. Kafka: Judaism, Politics, and Literature. Oxford : Clarendon Press, 1985. 336 p.
18. Wolf W. Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality // Word and Music Studies. Leiden : Brill, 2002. P. 13–34.

REFERENCES

1. Bakhtin M.M. Formy vremeni i khronotopa v romane. Ocherki po istoricheskoi poetike [Forms of Time and Chronotope in the Novel. Essays in Historical Poetics]. In: Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniya raznykh let [Questions of Literature and Aesthetics. Studies from Different Years]. Moscow: Khudozhestvennaya Literatura Publ., 1975. Pp. 234–407.
2. Deleuze G., Guattari F. Kafka: za maluyu literaturu [Kafka: Toward a Minor Literature]. Moscow: Institut obshchegumanitarnykh issledovaniy Publ., 2015. 112 p.
3. Canetti E. Drugoi protsess. Frants Kafka v pis'makh k Felitsii [Kafka's Other Trial: The Letters to Felice]. Moscow: Tekst Publ., 2014. 176 p.
4. Kafka F. Pis'ma k Oskaru Pollaku [Letters to Oskar Pollak]. In: Sobranie sochinenii: v 3 t. [Collected Works: in 3 Vols.]. Moscow: TERRA-Knizhnyi Klub Publ., 2009. Vol. 1. Pp. 443–460.
5. Kafka F. Protsess [The Trial]. Saint Petersburg: Azbuka Publ., 2001. 208 p.
6. Kundera M. Iskusstvo romana [The Art of the Novel]. Saint Petersburg: Azbuka-Attikus Publ., 2022. 224 p.
7. Lynch D. Poimat' bol'shuyu rybu. Meditatsiya, osoznannost' i tvorchestvo [Catching the Big Fish: Meditation, Consciousness, and Creativity]. Moscow: Eksmo Publ., 2017. 176 p.
8. Lotman Yu.M. Izbrannye stat'i: v 3 t. T. I: Stat'i po semiotike i topologii kul'tury [Selected Articles: In 3 Vols. Vol. I: Articles on Semiotics and the Topology of Culture]. Tallinn: Aleksandra Publ., 1992. 479 p.
9. Adorno T.W. Aufzeichnungen zu Kafka. In: Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1955.
10. Arendt H. Franz Kafka: A Revaluation. Partisan Review. 1944. Vol. 11. No. 4. Pp. 412–422.
11. Benjamin W. Franz Kafka: On the Tenth Anniversary of His Death. In: Arendt H. (ed.). Illuminations. New York: Schocken Books, 1968. Pp. 111–140.

12. Lynch D., Rodley C. *Lynch on Lynch*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2005. 336 p.
13. Martin R. *The Architecture of David Lynch*. London: Bloomsbury Academic, 2014. 234 p.
14. McGowan T. *The Impossible David Lynch*. New York: Columbia University Press, 2007. 265 p.
15. Rahamim A. Time(-space) Out of Joint: Franz Kafka's Disrupted Chronotopes. *The German Quarterly*. 2025. Vol. 98. Issue 3. Pp. 173–190.
16. Rajewsky I.O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*. 2005. No. 6. Pp. 43–64.
17. Robertson R. *Kafka: Judaism, Politics, and Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1985. 336 p.
18. Wolf W. *Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality*. *Word and Music Studies*. Leiden: Brill, 2002. Pp. 13–34.

INTERMEDIAL TRANSFER OF THE KAFKAESQUE TRADITION INTO CINEMA (A CASE STUDY OF DAVID LYNCH'S ERASERHEAD)

**VASILEVA
Svetlana**

*Candidate of Philological Sciences,
Associate Professor of the Department of Germanic
Philology and Scandinavian studies,
Petrozavodsk State University, Institute of Philology,
Petrozavodsk, Russian Federation,
milorada07@gmail.com*

**ARDYSHEV
Ilya**

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

Keywords:

Franz Kafka
David Lynch
Kafkaesque tradition
Kafkaesque chronotope
intermediality
cinema

Summary:

This article examines the influence of Franz Kafka's prose on the work of an American filmmaker David Lynch through the example of *Eraserhead*. Particular attention is paid to the film's connection with Kafka's novella *The Metamorphosis*. The analysis identifies the ways in which themes of alienation, anxiety, and identity crisis are reinterpreted, and assesses the role of the chronotope in constructing a Kafkaesque atmosphere. Through an examination of the historical and cultural context of Kafka's era, the study outlines the conceptual framework of his artistic devices and distinctive aesthetics. Central to this framework is the specific organization of space and time, manifested in a unique Kafkaesque architectural chronotope composed of labyrinths, corridors, and enclosed spaces. The unique concept of the "Kafkaesque" is defined here as a model of absurd perception of reality governed by concealed higher authorities. Drawing on the works of literary and cultural scholars, the article demonstrates that Kafka's prose contains an inherent "visual method" and is particularly receptive to translation into the language of cinema.