

УДК 82

**ПРОТАГОНИСТ КАК НАБЛЮДАТЕЛЬ:  
СТРУКТУРИРУЮЩАЯ РОЛЬ ВЗГЛЯДА  
В РОМАНЕ ФРАНЦА КАФКИ «ЗАМОК»**

© 2010 г.

*Е.В. Бакирова*

Санкт-Петербургский госуниверситет

albakirova@yandex.ru

*Поступила в редакцию 01.02.2010*

Рассматривается зрительное восприятие в романе Франца Кафки «Замок» как структурирующий повествование элемент, важное средство организации романного действия. Особое внимание уделяется функциональной специфике представления протагониста в роли субъекта наблюдения и тематизации процесса наблюдения.

*Ключевые слова:* Кафка, «Замок», зрительное восприятие, субъект наблюдения, интермедийность, кинематографичность.

Анализируя роман «Замок» (1922; 1926), Феликс Гресс в своей работе о поздних произведениях Франца Кафки отмечает значимую для нашей проблематики тематическую линию романа, а именно представление протагониста в роли землемера, для которого главным инструментом в процессе познания, приобретения знаний о Замке, являются «в силу его профессиональной привычки собственные глаза» [1, с. 169]. Исходя из данного утверждения, а также принимая во внимание сконцентрированный на точке зрения героя характер повествования, можно предположить, что означенная ориентация протагониста на визуальное восприятие с необходимостью окажется связанной с логикой развития повествования в романе.

Таким образом, нас будет интересовать прежде всего функциональная специфика представления протагониста в роли субъекта наблюдения, другими словами, мы проследим, как элемент содержания (ситуация наблюдения) становится элементом структурным. Объектом нашего анализа, следовательно, является взаимообусловленность движения взгляда и развития повествования. Стоит отметить, что данная постановка вопроса служит главным образом выявлению субстанции кинематографичности, заложенной в названном произведении. По нашему мнению, данное литературное произведение содержит такие повествовательные структуры, которые требуют от читателя некоторых «навыков» восприятия, характерных в большей мере для процесса восприятия кино, нежели литературы. Одной из таких организующих повествования структур является переход от описания процесса наблюдения к объекту наблю-

дения, иначе говоря, изображение происходящего с точки зрения «смотрящего» протагониста.

Примечательно, что уже в первом абзаце романа происходит актуализация ситуации наблюдения и акцентируется фокусирование внимания протагониста на видимом: «К. прибыл поздно вечером. Деревня тонула в глубоком снегу. Замковой горы не было видно. Туман и тьма закрывали её, и огромный Замок не давал о себе знать ни малейшим проблеском света. Долго стоял К. на деревянном мосту, который вёл с проезжей дороги в Деревню, и смотрел в кажущуюся пустоту» [2, с. 189]. Повествование начинается с представления определённых визуальных образов, за счет чего и на уровне читательской перцепции задается логика структурирования поля зрения, а именно логика выстраивания оптически реципируемых образных рядов. Данная логика, в свою очередь, напрямую связана как с ракурсом протагониста, так и с тематизацией процесса наблюдения: «смотрел в кажущуюся пустоту». В силу доминирования именно визуальных образов в ткани романа можно предположить, что зрительное восприятие является структурирующим повествование элементом, важным средством организации романного действия.

Рассмотрим следующий пример: «Только поднявшись на крыльцо к хозяину, подобострастно поздоровавшись с ним, К. увидел по обеим сторонам двери двух человек. Он взял фонарь из рук хозяина и осветил на них: это оказались те двое, которых он уже видел» [2, с. 201]. Приведённый фрагмент интересен, с одной стороны, как пример, характеризующий К. как прота-

гониста, концентрирующего свои внимание и память на «зримом» – «это оказались те двое, которых он уже видел». Во-вторых, динамичность ситуации наблюдения подчёркивается и за счёт стремления К. «рассматривать» увиденное: «Он взял фонарь из рук хозяина и осветил на них». Таким образом, ориентация протагониста на визуальное восприятие и установка «наблюдать» получает своё как эксплицитное, так и имплицитное выражение. В таких фразах, как «К. всё время всматривался в его лицо, а тут он посмотрел на него ещё пристальней» [2, с. 208] или: «Держа письмо в руке, К. оглядел посланца – ему это показалось важнее» [2, с. 204], повествователь усиливает, по сути, «удваивает» визуальное впечатление, тематизируя наблюдателя и акцентируя внимание на процессе наблюдения. А словами: «ему [К.] это показалось важнее» – подчёркивает значение визуального восприятия. В данном произведении мы имеем дело с особым типом организации событийного ряда; специфика данного типа заключается в том, что действия протагониста часто непосредственно связаны с визуальными впечатлениями, иными словами, обусловлены «видимым». Означенный тип организации сюжета несёт в себе, на наш взгляд, качественные характеристики кинематографического восприятия,<sup>1</sup> для которого процесс вглядывания в происходящее является организующим элементом повествования. Рассуждая о литературной кинематографичности, И.А. Мартынова уделяет особое внимание средствам изображения ситуации наблюдения, так как именно последнее отличает «кинематографичный текст». «Наблюдение связано с изображением видимого, то есть со структурированием поля зрения, обозначением его границ, фокусированием, с наложением разнообразных полей зрения друг на друга, с лексико-синтаксической координацией выражения субъекта, объекта и предиката наблюдения» [3, с. 29]. Следовательно, именно актуализация ситуации наблюдения, представление протагониста в роли наблюдателя обеспечивает визуализацию.

Обратимся к такому существенному моменту, как структурирование поля зрения, вследствие которого атрибут кино как вида искусства – визуализация – переходит в статус определённой тематической линии романа. Рассмотрим несколько примеров: «Они [помощники] мне в тягость», – откровенно сказал К. и, переводя взгляд с помощников на старосту, а потом снова на помощников, увидел, что все трое улыбаются совершенно одинаковой улыбкой» [2, с. 235]. Здесь поле зрения читателя ограничено только

движением взгляда протагониста. То есть читатель «видит» происходящее глазами К. Любопытным представляется тот факт, что предложение начинается со слов протагониста, выражающих его эмоциональное состояние, недовольство. Следовательно, дальнейшее действие должно выражать реакцию слушателей на высказывание. Именно означенным ожиданием обусловлено движение взгляда протагониста: последний пытается «взглядом» обнаружить реакцию, которая находит своё выражение в визуальном образе мимики собеседников – «одинаковой улыбке». По сути, находясь в ситуации диалога (формально «все трое» посредством образа улыбки абстрагируются до уровня некоего коллективного персонажа), К. является единственным субъектом действия, развитие которого обусловлено концентрацией на «видимом». «К. увидел, что остался один: в одну сторону уходили сани, в другую – туда, откуда пришёл сам К., – уходил молодой человек, все двигались очень медленно, как будто подсказывая К., что в его власти позвать их обратно» [2, с. 269]. Приведённый фрагмент также служит ярким примером повествования, строящегося по принципу структурирования зримых образов. Означенный принцип заключается не только в представлении К. в роли центрального субъекта наблюдения, но и в актуализации пространственной дистанции – та или иная фигура оказывается выразительной только в соотношении с перспективой либо во взаимоотношении с другими фигурами. Осмысление «видимого мира» происходит в процессе визуального восприятия, которое для протагониста-носителя взгляда становится единственным способом самоидентификации. Примечательно, что актуализация точки зрения субъекта наблюдения формируется за счёт амбивалентности положения последнего – позиции наблюдающего за самим собой: «К. увидел, что остался один». Такая «способность сознания обернуться на себя самоё» [4, с. 83], стремление субъекта утвердить себя в «зримом» мотивирует и определяет потребность протагониста не просто наблюдать, но и искать объяснение происходящему, другими словами, придавать визуальному образу смысл. «Но когда он [К.] увидел, как они все сидят, каждый на своём месте, не разговаривая друг с другом, без всякого видимого общения, связанные только тем, что все они не спускали с него глаз, ему показалось, что они преследуют его вовсе не из злого умысла <...>» [2, с. 207]. Показательно также, что именно визуальный ряд оказывается решающим фактором, влияющим на дальнейшую логику поведения прота-

гониста. Построение внутренней речи в данном случае является результатом рефлексии, впечатления от увиденного. Кроме того, в тексте часто акцентируется внимание читателя именно на обстоятельстве взаимообусловленности определённого визуального впечатления и действий протагониста: «<...> добавил К. и улыбнулся Фриде, увидев, как она поникла от его слов» [2, с. 295]. Здесь улыбка К. является реакцией на жест Фриды, то есть протагонист действует, ориентируясь на визуальный контекст. Возможна и обратная ситуация: действия К. обусловлены стремлением последнего наблюдать, иными словами, интенцией протагониста к действию является желание извлекать смысл происходящего именно из визуальных образов: «<...> сказал К. и перегнулся через стойку, чтобы ещё раз поймать взгляд Фриды» [2, с. 215]. В данном примере К. совершает действие, облегчающее ему возможность видеть взгляд Фриды, так как именно по выражению глаз последней протагонист пытается понять ответ на заданный им ранее вопрос: «А вы знаете господин Кламма?» [2, с. 215].

Главным во всех приведённых случаях представляется тот факт, что организующим повествование элементом здесь оказывается именно процесс визуального восприятия. Необходимо отметить, что задаваемый ракурс видения легко сопоставим с движением камеры. Движение взгляда протагониста становится идентичным движению кинокамеры, вследствие чего доминирует особый тип повествовательной техники, а именно последовательное описание ракурсов, фаз движения и действий персонажей. Таким образом, одна из характерных черт анализируемого произведения заключается в ориентации на изображение визуальной динамики, поскольку, как мы уже отмечали выше, события в романе подаются прежде всего от лица «наблюдающего». Визуальный ряд суггерируется за счёт наличия слов с семантикой видения, а представленная актуализация положения протагониста в роли субъекта наблюдения приводит к «фрагментации» изображения.

Остановим наше внимание на следующем примере: «Только он прошёл несколько шагов по дороге, как вдали замерцали два дрожащих огонька; К. обрадовался этим признакам жизни и заторопился к ним, а они тоже плыли ему навстречу <...>. «Посветите!» – бросил он помощникам, и они прижались к нему справа и слева, высоко подняв фонари» [2, с. 278]. Композиционно можно обозначить здесь несколько планов: средние в тех моментах, когда описываются «передвижения» К. и «приближения»

«огоньков», и крупные, изображающие действия помощников. Также представляется важным отметить, что способ представления ситуации заключается в последовательном кадрировании: 1) «несколько шагов по дороге», 2) «вдали замерцали два дрожащих огонька», 3) «К. обрадовался и заторопился», 4) «они плыли ему навстречу». Затем К. узнаёт своих помощников, и масштаб изображения меняется в том момент, когда появляется Варнава с «письмом Кламма» – действие динамизируется крупными планами: 1) «Посветите!» – бросил он помощникам, 2) и они прижались к нему справа 3) и слева, 4) высоко подняв фонари». Здесь стоит объяснить, что термины «средний и крупный планы» употребляются нами именно в «кинематографическом смысле», то есть средний план выражает пространственное положение протагониста, а крупный – эмоциональную концентрацию на каждой отдельной фазе производимого действия. Таковое варьирование планов изображения ощутимо нагнетает напряжение. Следует также отметить, что в названном произведении источники света, будь то фонари, свечи или лампы, имеют функциональное значение в очерчивании границ поля зрения: «У тёмной гостиницы стояла небольшая кучка людей, двое или трое держали фонари, так что можно было различить лица. К. узнал одного знакомого – возчика Герстекара» [2, с. 371]. И, что примечательно, освещение служит экспликацией взгляда К., метафорой желаний протагониста «видеть». «Видеть — значит проникать в мир существ, которые показывают себя, и они были бы не в состоянии себя показать, если бы были не в состоянии прятаться <...>» [5, с. 103]. Таким образом, взаимодействие освещения и темноты создаёт особые условия восприятия, определяя ракурс видения, а именно освещение соотносит объекты друг с другом. Протагонист может разглядеть только то, на что падает свет, следовательно, внимание последнего сужается до той детали, которая выделяется из темноты.

Иными словами, структурирование перцептивного поля посредством источников света обнажает имманентную протагонисту концентрацию на видимом. «<...> и, пока было светло, К. видел, как они [Шварцер и Гиза] работают за столиком у окна, сидя неподвижно, щека к щеке. Теперь виднелось только мерцание двух свечей за стеклом» [2, с. 312]. Здесь в фокусе восприятия сначала оказываются две фигуры, затем внимание фиксируется на позе – «щека к щеке» – далее нам даётся только символический образ мерцания двух свечей. Символически данный образ может пониматься с двух точек

зрения: во-первых, сопоставление представленных визуальных образов – две фигуры и две свечи – преобразует ситуацию стилистически, в определённом смысле поэтизируя последнюю. Во-вторых, выражает установку протагониста во что бы то ни стало держать ситуацию в поле зрения – мерцание, таким образом, является метафорическим изображением стремления наблюдать в затруднительных условиях. «Взгляните на эту карточку», – попросила она. Чтобы лучше видеть, К. шагнул на кухню, но и там было нелегко разглядеть что-нибудь на фотографии – от времени она выцвела, пошла трещинами и пятнами и вся измялась» [2, с. 247]. В приведённом фрагменте К. также устремляется к источнику света, «чтобы лучше видеть», но восприятие затрудняется уже качеством представленного образа, что можно понимать как намеренное инсценирование автором неясности и запутанности ситуации, в которой находится сам протагонист на протяжении всего развития повествования.

Представленный фикциональный мир романа «Замок» Йёрген Кобс называет «феноменом сознания К.» [6, с. 327]. Развивая данное положение в контексте наших рассуждений, кажется уместным предположить, что логика изображения означенного фикционального мира строится по «принципу кино»<sup>2</sup> [7]. Как мы попытались показать выше, визуальное восприятие занимает важное место в сознании протагониста, выступая неотъемлемой частью его взаимодействия с окружающей средой и самоидентификации. Представление протагониста в роли субъекта наблюдения, тематизация процесса наблюдения и выстраивание действия в связи с логикой структурирования поля зрения, – все эти элементы, являясь стилизованными доминантами рассмотренного нами произведения, одновременно «интермедиализуют» текст, наделяя его отчетливым признаком кинематографичности<sup>3</sup> [8].

#### Примечания

1. Необходимо отметить, что кинематографичность организации сюжета проявляется главным образом в монтажном построении. Последовательность описания событий определена передвижением про-

тагониста в пространстве и движением взгляда последнего. Подробнее см. об этом в нашей статье: Бакирова Е. Ситуация ареста в романе Франца Кафки «Процесс». Кинематографичность литературного сюжета // Материалы XXXVI Междунар. филол. конф., 12–17 марта. Вып. 8: История зарубежных литератур. СПб., 2007. С. 15–19.

2. Понятие «принцип кино» возникает во многих теоретических работах Эйзенштейна, в частности в статье «Принципы кино и японская культура», опубликованной под названием «За кадром». Под «принципом кино» С.М. Эйзенштейн понимает «эйдетику» и принцип монтажного сопоставления частных изображений. Данный принцип, связанный как с процессом создания произведения, так и с процессом его восприятия зрителем (читателем), является основой динамического становления образа.

3. Прослеживая определённые принципы построения кинематографического повествования, мы исходим из опыта исследований формалистов, обращаемся также к трудам теоретиков кино, таких как С.М. Эйзенштейн, Б. Балаш, З. Кракауэр и др. Главным же образом мы апеллируем к работе Ж. Делёза «Кино».

#### Список литературы

1. Gress F. Die gefährdete Freiheit: Franz Kafkas späte Texte. Würzburg.: Königshausen & Neumann, 1994. 302 s.
2. Кафка Ф. Замок / Пер. Райт-Ковалёвой Р. // Кафка Ф. Процесс. Замок. Новеллы и притчи. Афоризмы. М.: НФ «Пушкинская библиотека», 2005. 878 с.
3. Мартыанова И.А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. СПб.: САГА, 2002. 240 с.
4. Лакан Ж. Четыре основные понятия психоанализа. Семинары: Кн. 11 (1964). М.: Гнозис, Логос, 299 с.
5. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Ювента, Наука, 1999. 605 с.
6. Kobs J. Kafka. Untersuchungen zu Bewusstsein und Sprache seiner Gestalten. Bad Homburg V.D.H.: Athenäum Verl., 1970. 559 S.
7. Эйзенштейн С. Монтаж: Монтаж аттракционов; За кадром; Четвёртое измерение в кино; Монтаж 1938; Вертикальный монтаж. М.: ВГИК, 1998. 193 с.
8. Reif M. Film und Text. Zum Problem von Wahrnehmung und Darstellung in Film und Literatur. Tübingen, 1984. 186 s.

**THE PROTAGONIST AS AN OBSERVER: THE STRUCTURING ROLE OF THE LOOK  
IN FRANZ KAFKA'S NOVEL «THE CASTLE»**

*E.V. Bakirova*

Visual perception in Franz Kafka's novel «The Castle» is a certain structuring element of the narrative, an important means organizing and informing the novel's action. The paper focuses on the analysis of the protagonist as a subject of observation, on a specific functional character of his presentation in the novel, and on the process of observation.

*Keywords:* Kafka, «The Castle», visual perception, subject of observation, intermediality, cinematographicality.