

---

## ЭКСПРЕССИОНИЗМ ПРОЗЫ Л. АНДРЕЕВА В КИНООТРАЖЕНИЯХ

А.М. Высочанская, А.В. Леденев

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова  
*Ленинские горы, 1, Москва, Россия, 119991*

В статье рассматривается проблема кинематографического потенциала ряда произведений Л. Андреева, написанных в экспрессионистской стилистике. Писатель, интересовавшийся проблематикой взаимодействия театра, кино и литературного слова, подчеркивал важную роль кинематографа и предсказывал появление феномена киносценария в своей статье «Письма о театре» (1912—1913). Кроме того, активное сотрудничество с отечественными кинопроизводителями повлекло за собой влияние кинопоэтики на творчество Л. Андреева, что сделало многие его произведения удобными для многочисленных экранизаций. Хотя писатель при жизни создавал киносценарии исключительно по своим драматургическим произведениям, деятелей кино в большей мере привлекал именно прозаический материал — с его богатым арсеналом экспрессивных форм, находящих соответствующие стиливые параллели в кино. В статье анализируются киноадаптации андреевских произведений, интерпретируются механизмы интермедальности, с помощью которых литературный материал переводится на экран.

**Ключевые слова:** Андреев, Вагнер, экранизация, экспрессионизм, комментарий, аналогия, транспозиция, киноадаптация, интерпретация

Творческое наследие Л. Андреева разнообразно не только в жанровом и стилистическом аспектах, но и в плане его рецепции смежными видами искусства. Предпосылки к «переводу» произведений писателя на язык других искусств во многом коренятся в стилистике экспрессионизма, являющейся важной составляющей его художественного метода. Помимо немецкого экспрессионизма, на творчество Л. Андреева оказала «форматирующее» влияние практика современного ему театра и бурно развивавшегося в начале XX в. кинематографа. Об этом свидетельствуют, например, такие атрибуты его поэтики, как прием монтажа, заимствованный из кино, броские портретные характеристики и по-театральному экспрессивная речь и жестикация персонажей.

О стилевой ориентированности драматургии Андреева на кинематограф речь заходила уже в рецензиях А. Кугеля и О. Форш, а в развернутом виде эта идея прозвучала в статье М. Козьменко, Ю. Бабичевой и А. Коваловой «Л.Н. Андреев и русский кинематограф 1900—1910-х годов» (авторы статьи, в частности, отметили, что писатель угадывал в кинематографе задатки второй реальности, «ментального зеркала» [3. С. 150]). Да и сам Л. Андреев в «Письмах о театре» 1912—1913 гг. открыто заявил о том, что «Великий Киному» имеет «огромную, невообразимую, социально-психологическую задачу» [2. С. 520].

Первым опытом работы с «Великим Киному» для писателя стала съемка в документальной ленте А. Дранкова в 1909 г., которая в дальнейшем получила название «Жизнь Л. Андреева» и имела большой успех. Начав работать с А. Хан-

жонковым в 1911 г., писатель предложил для экранизации сразу две свои пьесы — «Анфису» и «Дни нашей жизни». Их экспрессионистский стиль во многом соответствовал ключевым эстетическим установкам немого кино и мог быть освоен в формате сценария. Позднее по сценариям Л. Андреева были сняты на разных киностудиях несколько картин — популярный писатель стал еще и популярным кинодраматургом.

Примечательно, что, адаптируя к требованиям экрана свои пьесы, он совершенно не рассматривал в качестве материала для экранизации прозаические произведения. А между тем не имевшая большого успеха «История одной девушки» (она шла в прокате под названиями «Трагедия женских переживаний» или «Ты мне больше не дочь!»), на основе которой Л. Андреев написал в 1915 г. киносценарий, выглядел по сути упрощенной версией его ранней повести «В подвале». Кинокартина «Мысль» также была снята по рассказу, а не по одноименной «современной трагедии». Именно за счет этого исполнителю главной роли Г. Хмаре удалось глубже постичь характер доктора Керженцева и показать, «что может на экране человеческая мысль» [5. С. 23].

Однако в целом «первая волна» интереса кинематографа к творчеству писателя (1911—1928 гг.) была ориентирована на его драматургию. Новый всплеск интереса кинематографистов к Л. Андрееву пришелся на 1960—1980-е гг., когда за освоение его наследия взялись главным образом мастера иностранного телевизионного кино. При этом чаще в их поле зрения, как и прежде, попадала драматургия (сыграл свою роль успех голливудской экранизации трагедии «Тот, кто получает пощечины» 1924 г.), но предпринимались и попытки экранизировать прозу, причем фаворитом у кинематографистов стал «Рассказ о семи повешенных». Наконец, «третья волна» активного «озекивания» Л. Андреева пришлась на вторую половину 1980-х — конец 1990-х гг., когда российский кинематограф обратился к андреевскому эпосу; за это время в кино не было поставлено ни одной пьесы писателя. Данная эволюция кинематографических предпочтений косвенно свидетельствует о том, что именно эпическая лира Л. Андреева обнаруживает глубинное генетическое родство с кино.

Вопрос о соотношении кино, театра и литературы обсуждался деятелями и теоретиками искусства на протяжении всего XX в., начиная с В. Вульф, утверждавшей, что альянс кино и литературы невозможен, и С. Эйзенштейна, который, напротив, считал, что специфические приемы кино, такие как монтаж и крупные планы, восходят к литературе. В России проблемой взаимосвязи слова (сценария) и кино особенно активно интересовались формалисты. Так, Ю. Тынянов называл кино искусством «абстрактного слова» [6. С. 322], но, как и Л. Андреев, придерживался идеи о том, что звук может превратить кинематограф в «театр на экране». Однако позднее появление звукового кино способствовало обогащению визуального ряда вербально-аудиальным, что, в свою очередь, поставило вопрос о соотношении литературного и кинематографического начал в киноадаптациях. Тем не менее, вопрос о том, как лучше представить зрителю кино уже знакомый художественный текст, остается одним из самых интересных и проблематичных в кинопроизводстве.

Американская исследовательница кино Д. Бойэм выделила два подхода режиссеров к литературной основе экранизации. В первом случае сразу устанавливается связь с литературным источником (например, фильм открывается образом книги на экране, как в «Дневнике сельского священника» Р. Брессона). Во втором случае акцент делается на «суверенном» праве режиссера на собственное прочтение (у Ф. Феллини в фильме «Казанова Феллини» само название подчеркивает «авторское право» режиссера). Писатель Дж. Вагнер предложил различать три типа экранизаций — «commentary» [7. С. 222] (комментарий), «analogy» [7. С. 224] (аналогию), «transposition» [7. С. 226] (транспозицию — максимально приближенную к оригиналу экранизацию, как, например, «Большие надежды» Д. Лина). Опираясь на эту классификацию, рассмотрим произведения Л. Андреева, которые в силу своей «внутренней» кинематографичности получили к началу XXI в. своих «кинодвойников».

Как уже было сказано, проза писателя активно осваивалась отечественным кинематографом с конца 1980-х гг., когда многие начинающие режиссеры экранизировали рассказы Л. Андреева в своих дипломных работах. Подходы к «кинопереводам» были разными. Кто-то максимально придерживался «духа и буквы» оригинала, стремясь к стилевой идентичности фильма с первоисточником (такова, например, снятая в 2009 г. «Бездна» А. Коскова). Порой литературный материал откровенно модернизировался и осовременивался: примером может служить «Зверь ликующий», снятый В. Уфимцевым, который привлек на главные роли харизматичных Е. Миронова и В. Машкова. Появлялись и фильмы с оригинальными трактовками исходного литературного материала. Например, в короткометражном фильме 2009 г. «Бездна» режиссер И. Северов представляет подвергнушуюся насилию Зиночку будущей террористкой Зинаидой Коноплянниковой.

Эти три экранизации не только актуализируют, дополняют и иллюстрируют рассказ «Бездна», но и служат яркими примерами трех типов режиссерских подходов к литературному материалу, выделенных Дж. Вагнером. В «Бездне» А. Коскова (транспозиции) проявилось пристальное внимание к содержанию текста, отсюда техническое обыгрывание ряда художественных литературных приемов (крупные планы, «flashback'и» и «flashforward'ы», светотень, объективные и субъективные ракурсы камеры) — создатели фильма стремятся по-своему реализовать план авторской речи в рассказе. В «Звере ликующем» (комментарии) текст рассказа заметно сокращен и значительно переосмыслен, акцент сделан на актерской игре и злободневном послыле. Наконец, в «Бездне» И. Северова (аналогии) предлагается театрализация действия — с попыткой включения канонического сюжета и видоизмененного текста рассказа в более широкий и объективированный контекст. При этом история вымышленных героев Л. Андреева проецируется на реальную биографию революционерки-террористки, становясь «предысторией» ее политической деятельности. Во всех трех картинах образы Немовецкого и Зиночки разные, и все они в чем-то отличаются от своих «литературных прототипов», но при этом всякий раз актуализируют тот или иной комплекс черт, заложенных в характерах персонажей рассказа. Созданные автором ситуации и типы в силу своей экспрессионистской отвлеченности, с одной стороны,

и психологической достоверности — с другой, оказываются художественно продуктивными моделями, способными быть адаптированными к контексту иной эпохи и изменившейся социокультурной среды.

Обращалось к рассказам и повестям Л. Андреева и отечественное телевидение, которое чаще ставило перед собой задачу максимально возможно сохранить текст произведений (таковы «Христиане» с Л. Полищук в роли проститутки Карауловой, «Тьма» с О. Янковским, «Губернатор» с Б. Химичевым), чем «осовременить» или создать необычную интерпретацию (исключение составляет арт-хаусный фильм «Пустыня» и двухсерийная мелодрама «Ночь грешников»). И хотя полнометражные киноленты, снятые на основе прозаических произведений писателя, редки («Очищение» с А. Балуюевым, «Иуда» с А. Шевченковым), они в равной мере сохраняют и переосмысляют содержательные и формальные особенности Л. Андреева.

В качестве примера такой телевизионной экранизации рассмотрим фильм-«комментарий» 1991 г. «Губернатор» В. Макеранца, поставленный по одноименному рассказу, которого он старается придерживаться. Ранее это произведение Л. Андреева тоже привлекло отечественный кинематограф: речь идет об идеологическом, но считавшимся в свое время полномасштабным боевиком, фильме-«анalogии» 1928 г. «Белый орел» Я. Протазанова с В. Качаловым и Вс. Мейерхольдом в главных ролях. В нем наблюдается техническое разнообразие и введение дополнительных сюжетных линий: предательство одним из рабочих своих товарищей, романтический интерес губернатора к своей гувернантке, которая совершает на него покушение после расстрела рабочих, вручение губернатору «Белого орла» сановником. Обилие массовых сцен усиливает акцент на социально-политическом содержании фильма. В поздней телеверсии, напротив, все внимание сосредоточено на фигуре губернатора, таким образом, передается не только сюжет и характеры, но и атмосфера рассказа. Данные кинокартины представляют собой два различных примера «нечистого кино» [4. С. 122] в понимании А. Базена. В фильме «Белый орел» литературный материал подчиняется точке зрения режиссера (позиция доминирования идеологической составляющей в кинематографе была популярна во времена С. Эйзенштейна, к фильму которого «Броненосец Потемкин» апеллирует Я. Протазанов в сцене расстрела рабочих). В «Губернаторе», напротив, режиссер следует логике литературного произведения, заботясь о максимальном сохранении текста и смысла первоисточника. Существенный отпечаток на характер передачи литературного материала в кино накладывает и наличие или отсутствие звучащего слова. В протазановской киноверсии нет размышлений губернатора и его диалогов с сыном, которые очень важны для понимания смысла как экранизированного произведения, так и творчества Л. Андреева в целом. Это лишает немой фильм углубленного психологического плана и снимает трагизм ситуации (герой получает по заслугам), хотя экспрессивность актерской игры и выразительность грима и постановки мизансцен пытаются их заместить. В фильме «Губернатор», напротив, Петр Ильич не только оказывается совестливым человеком, но и, как в этом убеждается зритель, фактически не причастным к кровавой расправе над бастующими (он так и не взмахнул платком; за кадром слышится чужой голос, отдающий приказ открыть

огонь). Эта деталь является дополнительной мотивацией для зрительского сочувствия, поэтому исповедь губернатора перед сыном полна трагизма, как и в рассказе.

Недавно отечественный кинематограф вновь обратился к творчеству Л. Андреева, на этот раз к повести «Иуда Искариот». Но прежде чем говорить о фильме-«комментарии» А. Богатырева «Иуда», вышедшем в 2013 г., хотелось бы упомянуть другую экранизацию этого насыщенного диалогами и яркими драматичными сценами произведения — кинокартину (фильм-«аналогию») 1991 г. «Пустыня» М. Каца. Строго говоря, она не является экранизацией одной лишь повести Л. Андреева, так как охватывает сразу несколько библейских сюжетов, в числе которых притчи о Саломее, о сотворенных Иисусом чудесах, а также пророчество Иоанна Богослова об Апокалипсисе. Фильм «Пустыня» сложен в техническом, композиционном и постановочном планах, его справедливо можно назвать фильмом-фреской. Черно-белое изображение временами сменяется цветным, «рваный» хронотоп сочетается с четким разделением киноповествования на первую и вторую части, театральность постановки сочетается с документальной кинематографической стилистикой и движениями камеры, сигнализирующими об ориентации на киномодерн. Более того, в фильме все персонажи говорят на иврите, несмотря на то, что фильм был снят в СССР студиями «Дягилев центр», «Одиссей» и «Союзтелефильм» (хотя есть одноголосный закадровый перевод). В сюжете о предательстве Иуды обращает на себя внимание необычная трактовка некоторых образов: игемона и Иоанна. Первый, появляясь на протяжении фильма в своем черном плаще, предстает демонической личностью, также с ним напрямую разговаривает о предательстве Иуды, словно заключая договор с дьяволом. Апостол же предстает слепым, и его физическая слепота призвана отразить слепоту духовную, из-за которой он убежден в своем первенстве среди других апостолов. Интересно также отметить, что Пилата и Иисуса называют в фильме в «булгаковской» транскрипции: игемоном (он также имеет черного пса) и Иешуа — это обстоятельство усложняет культурный код сюжета, хотя на этом сходство с булгаковской трактовкой заканчивается. Сам Иуда «назначается» создателями киноленты любимым учеником Христа, в то время как в повести читатель мог судить только о любви Искариота к своему учителю. В повести Л. Андреев не дает ответа, кто был прав из учеников, когда они спорили, кто будет ближе всех к учителю: Иоанн, Петр или Иуда. В фильме на это дается ответ. Петр изображается глупым и малодушным, таким образом, основное противостояние остается двум наиболее ярким последователям Христа. Но, изобразив отношения Иисуса и Иуды более доверительными, а также прибегнув к параллелизму в сцене суда над Христом (на мгновение мелькает кадр с избиением Иисуса, но вместо него — Иуда), М. Кац становится на сторону Иуды. Обличительный пафос, однако, можно объяснить временем создания фильма: монолог Иуды, обращенный к апостолам, на самом деле, безусловно, адресован зрителям, от которых он требует решительности и жертвенности во имя высшей цели.

Иная точка зрения предлагается А. Богатыревым: Иуда в его трактовке — первый мыслящий верующий, желающий следовать за Христом не в общей толпе, а как личность (об этом свидетельствует сцена его разговора с Фомой). Отношения

между Искарриотом и Иисусом, как и в повести, строятся на невербальной основе: между ними не происходит прямых диалогов. В фильме, однако, эта логика нарушается исповедью Искарриота перед Христом, который успокаивает его и говорит, что всякий путь должен быть пройден до конца. И в фильме последнее слово остается именно за Иудой после того, как Иисус спрашивает его, целованием ли предаст он сына человеческого: «Ты свою долю принимаешь достойно, а я — свою», т.е. он не старается во имя любви к богочеловеку Иисусу, а развивает свою собственную линию человекобожества, начинающуюся с замечания, выказанного Фоме, что апостолы ведут себя как стадо и слепо идут, не зная, куда, и заканчивая обращенными к ним словами после гибели Христа: «Служили-то мы не господину, мы служили своей душе, самим себе... Все это не ради него, это ради вас». Иуда Л. Андреева остается уверенным в правоте своих поступков, и потому заранее решает покончить с собой. В фильме же он внезапно осознает, что сотворил много зла, и это подталкивает его к самоубийству, которое, впрочем, не показывается, как и в «Пустыне», в то время как для Андреева было важно подчеркнуть, что «в два дня, один за другим, оставили землю Иисус Назарей и Иуда из Кариота, Предатель» [1. С. 361].

В «Иуде» обращают на себя внимание актерская игра и особенности постановки. Театральная условность подчеркивается не только эмоциональной игрой А. Шевченкова, но также антропоцентрической камерой (отсутствуют виды природы и интерьера, мало общих планов) и эффектом «затухания» при монтажных склейках, обозначающим конец сцены (что вызывает ассоциацию с погашением света в театре). Все это сочетается с современным языком проговариваемых актерами реплик, что кардинально отличает его от языка повести Л. Андреева. Наблюдается острый диссонанс между речью Иисуса, проповедующего высоким, книжным языком, и речью апостолов и самого Иуды, чья манера ничем не отличается от современного разговорного стиля речи. Таким образом, режиссер производит «осовременивание» литературного материала, сохраняя хронотоп и основной сюжет произведения. Иуда в его интерпретации может казаться и демонической личностью, своего рода Антихристом, и пророком нашего времени, стремящимся поставить бога и человека на один уровень, утвердив равноценность их жертв.

Итак, произведения Л. Андреева, как проза, так и драматургия, дают богатую основу для кинематографического воплощения. Писатель предвидел развитие нового вида искусства, о чем говорил в статье «Письма о театре». Генетическая связь прозы писателя с драматургией, а также внутривидовой синтез театрального, кинематографического и литературного в эстетике и стилистике его произведений делает материал весьма податливым для экранизации, давая возможность режиссерам сконцентрироваться на том или ином аспекте. В результате получается спектр различных киноинтерпретаций, начиная с близких оригинальной задумке адаптаций, заканчивая далекими от литературных первоисточников версиями. Так или иначе, они дают представление не только о том, как функционирует процесс киноадаптации в общем, но и в каком свете представляют создатели фильмов произведения Л. Андреева в зависимости от своих идейных установок и технических возможностей.

## ЛИТЕРАТУРА

- [1] Андреев Л. Бездна. Воронеж: ИПЦ «Черноземье», 1998.
- [2] Андреев Л.Н. Собрание сочинений. В 6 т. Т. 6. Рассказы; Повести; Дневник Сатаны. Роман; 1916–1919; Пьесы 1916; Статьи. М.: Худож. лит. 1996.
- [3] Бабичева Ю., Ковалова А., Козьменко М. Л.Н. Андреев и русский кинематограф 1900–1910-х годов // Вестник Санкт-петербургского университета. 2012. С. 149–163.
- [4] Базен А. За нечистое кино: В защиту экранизаций // Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972.
- [5] Вознесенский А.С. Искусство экрана. Киев: Сорабком, 1924.
- [6] Тынянов Ю. Кино — слово — музыка // Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.
- [7] Wagner G.A. The novel and the cinema. Fairleigh Dickinson University Press, 1975.

## THE EXPRESSIONISM OF L.ANDREEV'S PROSE IN CINEMA

A.M. Vysochanskaya, A.V. Ledenev

Lomonosov Moscow State University  
Leninskie Gory, 1, GSP-1, Moscow, Russia, 119991

The article considers the issue of the cinematic potential of some prosaic expressionistic works written by L. Andreev. In “The Letters On Theatre” (1912–1913) the writer expressed his views on the problems of interaction between theatre, cinema and literature, emphasized the great role of cinematograph and predicted the phenomenon of the film script. Moreover, his close collaboration with the domestic cinema producers had influenced the poetics of his artistic works and therefore provoked future multiple screening of them. Despite the fact that all film scripts made by L. Andreev were based only on his dramas, the majority of film directors turned to his prose for screening — eager to find cinematic equivalents and analogies to his expressionist style. The primary subjects of the paper are film adaptations of Andreev’s literary legacy and the patterns of intermediality used by film directors to embody their interpretations of the original texts.

**Key words:** Andreev, Wagner, screening, expressionism, commentary, analogy, transposition, adaptation, interpretation

## REFERENCES

- [1] Andreev L. *Bezdna*. [The Abyss]. V.: IPC “Chernozemje”, 1998.
- [2] Andreev L.N. *Sobranie sochinenij. V 6-ti t. T. 6. Rasskazy; Povesti; Dnevnik Satany. Roman; 1916–1919; P'esy 1916; Stat'i*. [Collected Works in 6 vols. Vol. 6. Short stories; Novels; The Satan’s Dairy. The Novel; 1916–1919; Articles]. Redkol.: I. Andreeva, U. Verchenko, V. Chuvakov; Sost. i podg. texta V. Alexandrova i V. Chuvakova; comment. U. Chirvy i V. Chuvakova. M.: Hudozj. lit. 1996.
- [3] Babicheva U., Kovalova A., Koz'menko M. *L.N. Andreev i russlij kinematograf 1900-1910-h godov*. [L.N. Andreev and Russian Cinematograph of 1900–1910]. *Vestnik Sankt-peterburgskogo universiteta*. SPb. 2012 pp. 149–163.
- [5] Voznesensij A.S. *Iskusstvo ekrana*. [The Art of Screen]. Kiev: Sorabkom. 1924.
- [4] Bazen A. *Za nechistoe kino: V zash'itu ekranizacij*. [For The Unclean Cinema: In Defense of Screening]. Bazen A. *Chto takoe kino?* M.: Iskusstvo, 1972.
- [6] Tynyanov U. *Kino — slovo — musika*. [Cinema — Word — Music] Tynyanov U. *Poetica. Istoriya literatury. Kino*. M.: Nayka, 1977.
- [7] Wagner G.A. *The novel and the cinema*. Fairleigh Dickinson University Press, 1975.