

А.М. Высочанская

**К проблеме киноадаптации литературного текста:
повесть Л. Андреева «Иуда Искариот» и фильм М. Каца «Пустыня»**

Аннотация: Данная статья посвящена анализу интертекстуального плана киноленты М. Каца «Пустыня» (1991) в его взаимодействии с литературным первоисточником данной экранизации – повестью Л. Андреева «Иуда Искариот», а также с другими литературными («Елеазар» Л. Андреева, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова) и религиозными (Новый Завет, Откровение Иоанна Богослова) источниками. Сложный в техническом и постановочном планах, фильм по-новому вписывает произведение выдающегося русского прозаика XX века в широкий религиозный, философский и культурный контексты. Одновременно с этим режиссер по-своему интерпретирует центральные образы и общую идею произведения, причем делает это, прежде всего, посредством искусной работы на интертекстуальном уровне киноадаптации. Благодаря сочетанию театрального и документального начал фильм достойно воплощает экспрессивную поэтику повести, а также позволяет зрителю взглянуть на историю предательства Иуды с разных точек зрения.

Ключевые слова: Андреев, Булгаков, киноадаптация, экранизация, интермедальный перевод, интертекст

Abstract: The article introduces to the analysis of the intertextual implication of M. Katz's film "The Desert" (1991) in the aspect of its interaction with the literary original – the novel "Judas Iscariot" of L. Andreev and some other literary ("Eleazar" by L. Andreev, "The Master and Margarita" by M. Bulgakov) and religious (New Testament, The Revelation to John) sources. Due to its complex technique of production it becomes possible to include the novel of the great Russian writer of XX century into a wide religious, philosophical and cultural contexts. At the same time, the deputy director of "The Desert" creates his own interpretation of the main idea of L. Andreev's masterpiece. This interpretation is based on the skillful and clever work with the intertextual layer of the screen version. The combination of staging and documental elements helps the film to embody the expressive poetics of the novel and to regard the story of Judas's betrayal from different points of view.

Key words: Andreev, Bulgakov, film adaptation, screen version, intermedial translation, intertext

Повесть Л. Андреева «Иуда Искариот» (1907 г.) является переосмыслением библейского сюжета о предательстве Иудой Христа, провокационным произведением, которое никого не оставило равнодушным. В свое время его встретили неоднозначно: например, Л. Толстой и В. Розанов дали ему отрицательную оценку, назвав андреевскую трактовку библейского сюжета грубой и бессмысленной. М. Горький, А. Блок и К. Чуковский отозвались о нем положительно: их восхитила не только смелая подача идеи, но и сильное художественное ее воплощение. М. Волошин окрестил повесть «евангелием наизнанку»¹, хотя сам Л. Андреев ставил себе целью описать психологию и этику предательства как феномена человеческого поведения. Заявленная проблематика априори является остро драматичной, а обращение к данной «вечной» истории переводит ее в трагическую плоскость. Кроме того, повесть насыщена выразительными диалогами и яркими, динамичными и внутренне напряженными сценами, – всего этого не могли не заметить и не использовать кинематографисты, хотя экранизация духовно-религиозных сюжетов, еще и полемически отрефлектированных, представляет немалую сложность. Мы рассмотрим одну из двух экранизаций «Иуды Искариота», а именно, фильм «Пустыня» 1991 г. режиссера Михаила Каца (второй фильм – «Иуда» – был снят в 2013 г. А. Богатыревым). Данная картина, насыщенная интертекстами, представляется наиболее интересным примером «нечистого кино», поскольку режиссер не только показал свою интерпретацию оригинала, вступив с ним в полемику (что сделал и А. Богатырев), но сохранил основные идейные «столпы» повести. «Пустыня» является уникальной творческой переработкой данного литературного материала и оригинальной интерпретацией не только собственно андреевской повести, но и ряда других художественных и религиозных текстов, как то: «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, притчи о Саломее, о сотворенных Иисусом чудесах, а также отсылки к апокалиптическим пророчествам Иоанна Богослова. Все эти отсылки актуализируют проблемы жертвенности и предательства, самодурства правителей и роли пророков в обществе. Тем не менее социальный контекст не выдвигается на первый план кинонарратива, напротив, режиссер уделяет пристальное внимание работе именно с литературным источником, создавая масштабный фильм-фреску.

Если рассматривать фильм как вольную экранизацию повести Л. Андреева (ее сюжет составляет основу сценария), то прежде всего обращает на себя внимание необычная трактовка некоторых образов. Имеется в виду образ игемона (появляясь на протяжении фильма в черном плаще, он предстает демонической личностью, с ним разговаривает о предательстве Иуда, а не первосвященник Анна) и образ Иоанна (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 (у него, как и у героя романа «Мастер и Маргарита», есть черный пес) и Иешуа. В повести Л. Андреева пророк назван Иисусом Христом, что усиливает его связь с библейским пророком, а прокуратор называется не по своему социальному статусу, а по имени. Однако литературная реминисценция из произведения М. Булгакова усложняет культурный код киноленты и служит од-

¹ Волошин М. Лики творчества. Л., 1988. С. 461.

ним из ключей к пониманию режиссерского прочтения сюжета. Пилат становится некой безымянной высшей силой, а Иисус, напротив, «очеловечивается», обретая имя, ассоциирующееся у русскоязычного зрителя с образом тихого назаретянина из романа Мастера. Но, несмотря на булгаковские аллюзии, образ Пилата в фильме имеет мало общего с романским аналогом, равно как и с историческим, – его поведение театрално и загадочно. Это скорее инфернальная фигура, которая появляется сначала на пиру царя Ирода среди разврата и пламени, затем – в тени, в черном плаще, на собрании священников, потом в доме Каиафы, которому грозит: «*Смотри, Каиафа, а то ведь я могу...*». Вместо разговора с Иешуа происходит разговор с Иудой; слова, которыми перед казнью обмениваются палач и осужденный, выражают их метафизический антагонизм, подчеркнутый визуально: Иешуа сопровождает белый цвет, Пилата – черный; прокуратор фигурирует в цветных сценах, тогда как Иешуа – только в начальной, показанной с позиции прозревшего слепого. Булгаковские аллюзии, таким образом, вводят мотив демонической силы: когда Иуда пытается сквозь толпу докричаться до Пилата, что был предан невиновный, игемон оборачивается и зловеще смеется – такое проявление его сущности однозначно противоречит как новозаветной, так и романной трактовке образа. Инфернальным представляется и пир во дворце царя Ирода.

Иначе, нежели в повести Л. Андреева, представлено противостояние Иуды и апостолов, среди которых на первый план режиссером выдвинут Иоанн, образ которого решительно переосмыслен (в повести это молодой прекрасный юноша, в фильме – слепой старик). Вплоть до самого финала фильма остается не вполне понятным, кто же из них двоих является главным героем киноповествования. С одной стороны, в центре внимания режиссера, как и автора повести, образ Иуды, который предает Христа, чтобы инициировать последующие события и доказать людям его величие. С другой стороны, мысли Иуды, занимающие большое место в повести, опущены в фильме, что не позволяет полностью раскрыть психологию этого персонажа. В то же время основные события являются ретроспективной, воспоминаниями Иоанна (хотя в фильме это выражено имплицитно, без внятных вербальных пояснений и монтажных склеек), и само киноповествование заканчивается не смертью Иуды, а смертью Иоанна, что усиливает внимание к этому герою. Оба они важны для раскрытия философской концепции кинокартины. Идея Иуды проясняется в фильме в его монологе, обращенном к ученикам, который более или менее соответствует литературному аналогу: «*Неужели непонятно вам, что где жертва, там палач, палач и предательство? Грехи он ваши взял, говоришь? Это вы, вы взяли на себя грех!*»¹ Идея Иоанна раскрывается в его апокалиптическом пророчестве и дополняет сказанное Иудой: тема слепоты, неспособности отличить добро от зла и жертву от палача превращается в лейтмотив неведения, которое может привести к гибели мира. Так, апеллируя и к библейскому, и к андреевскому тексту, режиссер показывает, что эти две концепции не противоречат друг другу, как считали многие современные Л. Андрееву критики, а дополняют одна другую, предостерегая человечество от грядущей катастрофы.

Если Иоанн в фильме приближен к библейскому прототипу, то Иуда отличается и от новозаветного прообраза, и от андреевского героя, хотя в большей степени сохраняет черты последнего. Так, он сетует на обман со стороны окружающих, презирает апостолов, при этом ведет себя благородно, спасая Иисуса от разъярен-

¹ Х/ф «Пустыня» (реж. М. Кац), 1991 г.: yandex.ru/video/search?filmId=cJo7CVbE0Cw&text=пустыня%20кац

ной толпы, смеется над его палачами, предстает самым сильным человеком в окружении Иисуса как в физическом (сцена с бросанием камней), так и в духовном смысле.

Но в киноленте Иуда показан любимым учеником, в то время как в повести его отношения с учителем весьма неоднозначны. У Л. Андреева предательство совершается исключительно по инициативе Иуды, а перед зрителями он предстает как человек, оказавшийся такой же жертвой провидения, как и сам Христос, но проявивший должное мужество, чтобы в дальнейшем действительно иметь право занять место рядом с ним. На визуальном уровне это подтверждает сцена суда над Христом, где на секунду мелькает кадр с избиванием Иешуа, вместо которого пыткам подвергается Иуда. В повести Л. Андреев не дает ответа, кто из учеников был прав в споре о близости к учителю: Иоанн, Петр или Иуда. В фильме ответ напрашивается сам собой. Петр изображается глупым и малодушным, его создатели киноленты практически сразу «исключают из списка», оставляя двух наиболее верных, с их точки зрения, последователей Христа. Но Иоанн перед смертью вопрошает, почему Господь его оставил, в то время как Иуда сам идет к Богу. На визуальном уровне финал несколько корректируется: лодка с телом Иоанна плывет в темноте к свету, фигура Иуды также растворяется в белом свечении дверного проема. Таким образом, они оба возвращаются к Богу.

Итак, в ходе анализа кинокартины и сравнении ее с литературным первоисточником мы установили, что в фильме «Пустыня» происходит встраивание повести «Иуда Искарот» в более масштабный культурно-религиозный контекст, что побуждает его создателей прибегнуть к техническому и постановочному эксперименту. М. Кац уловил драматическое, театральное начало в повести и ярко воплотил его на экране с помощью эмоциональной актерской игры; inferнального образа Пилата; постановки сцен с апостолами (они кричат, толкают друг друга, бурно жестикулируют) и цветных сцен (синхронные танцы, яркие вычурные костюмы гостей, закадровое звериное рычание во время пира во дворце царя Ирода; разговор Пилата и Иуды в бане – жарком месте, ассоциирующемся вкуче с демонизированной фигурой прокуратора с адом, стражники раздевают Иуду – тем самым подчеркивается его незащитность перед Пилатом, в конце сцены последний быстро растворяется в темноте прохода, как будто исчезает за кулисами). Тем не менее режиссер стремится к документальности и эпичности, выраженным помимо образного и аудиального на техническом уровне (движение камеры, преимущественно черно-белая колористика и пр.), что делает фильм уникальным опытом позднесоветского кинематографа и оригинальной киноинтерпретацией.

ЛИТЕРАТУРА

Базен А. За нечистое кино: В защиту экранизаций // Что такое кино? М., 1972. С. 122–146.

Богданов А.В. Между стеной и бездной. Леонид Андреев и его творчество // Андреев Л.Н. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. М., 1990. С. 5–43.

Волошин М. Некто в сером // Волошин М. Лики творчества. Л., 1988. С. 457–463.

Х/ф «Пустыня» (реж. М. Кац), 1991 г.: yandex.ru/video/search?filmId=cJo7CVbE0Cw&text=пустыня%20кац

Выгузова Е.В. Загадка образа Иуды: предатель или любимый ученик? // Библия и национальная культура: Межвуз. сб. науч. ст. Пермь, 2004. С. 218–219.

REFERENCES

Bazen A. For The Unclean Cinema: In Defense of the Screen Versions. In: What is the Cinema? Moscow. 1972, pp. 122–146.

Bogdanov A.V. Between the Wall and the Abyss. Leonid Andreev And his Art. In: Andreev L.N. Collected Works: In 6 vols. Vol. 1. Moscow. 1990, pp. 5–43.

Voloshin M.A. Someone In Grey. In: Voloshin M.A. The Faces of Art. Leningrad. 1988, pp. 457–463.

The film «The Desert» (M. Katz), 1991: yandex.ru/video/search?filmId=cJo7CVbE0Cw&-text=пустыня%20кац

Vyguzova E.V. The Mystery of Judas' Character: The Traitor or the Favorite Disciple? In: The Bible and the National Culture: Intercollegiate Collected Titles. Perm. 2004, pp. 218–219.

Сведения об авторе:
Анастасия Михайловна Высочанская,
аспирант
филологический факультет
МГУ имени М.В. Ломоносова

Anastasia M. Vysochanskaya,
Postgraduate
Philological Faculty
Lomonosov Moscow State University
stasyaeto@yandex.ru