

ВСЕРОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ
КИНЕМАТОГРАФИИ имени С.А. ГЕРАСИМОВА

ТАТЬЯНА МИХАЙЛОВА

ЧУДО ЭКРАНИЗАЦИИ

Пауль Клее. Монумент на границе плодородной страны. 1929.

МОСКВА
ВГИК
2015

Татьяна Михайлова

Чудо экранизации

«ВГИК»

2015

УДК 778.504.072:94+778.5И+778.5.04 с/р
ББК 85.05

Михайлова Т. В.

Чудо экранизации / Т. В. Михайлова — «ВГИК», 2015

ISBN 978-5-87149-181-2

Книга представляет собой сборник статей, посвященных вопросам экранизации литературной классики. Автор – филолог, преподаватель истории зарубежной литературы во ВГИКе – через сравнительный анализ известных произведений и их экранизаций исследует возможности перевода образной системы одного вида искусства на язык другого, выявляя условия, при которых экранная версия оказывается созвучной литературному оригиналу. Первая статья посвящена теоретической проблеме драматургии театра и кино, в остальных рассматриваются фильмы П.П. Пазолини, Ф. Кассанти, А. Сокурова, С. Герасимова. Адресована студентам и педагогам киновузов, кинематографистам, а также всем, кто интересуется теорией и историей кино и литературы.

УДК 778.504.072:94+778.5И+778.5.04 с/р

ББК 85.05

ISBN 978-5-87149-181-2

© Михайлова Т. В., 2015

© ВГИК, 2015

Содержание

Предисловие	6
Катарсис и happy end	7
«Медея» Пазолини: от языка мифа и трагедии к киноязыку	18
Конец ознакомительного фрагмента.	26

Татьяна Михайлова

Чудо экранизации

© Михайлова Т.В.

© Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова
(ВГИК)

Предисловие

В этой книге собраны статьи разных лет, публиковавшиеся как материалы конференции по проблемам экранизации, которая проходит во ВГИКе ежегодно с 2007 года.

Пять конференций – пять статей, посвященных разным авторам и эпохам. Главным, что их объединяет, является попытка с помощью конкретного художественного материала ответить на непростые теоретические вопросы: что такое экранизация, каким принципам должны следовать ее авторы и каковы критерии ее оценки.

Жанр экранизации существует на стыке двух искусств, и в этом его сложность как для творцов, так и для критиков. Исследователь, пишущий об экранизации, должен владеть навыками анализа как литературного, так и кинотекста. Данная книга – взгляд литературоведа на проблемы этого пограничного жанра. Ракурс исследования, таким образом, неизбежно смещается в сторону литературы. В чем-то это обедняет понимание фильма, но есть в таком походе и свои преимущества. Ведь и режиссер, работая над экранизацией, отчасти становится литературоведом, стараясь понять особенности стиля и художественного мира автора, чтобы воплотить их на экране.

Создать киноверсию известного литературного произведения, особенно классического, – непростая задача. Каждый читатель по-своему видит и героев, и описанное автором пространство, ведь чтение – это прежде всего работа воображения. Существуют ли точные методы перевода литературных образов в экранные средства? Как избежать крайностей: чистой иллюстративности, рабского следования тексту, с одной стороны, и вольной интерпретации, далекой от духа и смысла оригинала, с другой? Конечно, таких точных методов не существует. Искусство – не физика и не математика, не все здесь может быть посчитано и измерено. Но это не означает, что удачная экранизация принципиально невозможна или всегда случайна (а приходится слышать и такое мнение).

Если нельзя указать конкретные приемы перевода с языка литературы на язык кино и таким образом дать рецепт кинематографистам, то определить, при каких условиях авторы фильма могут достичь адекватности оригиналу, – задача выполнимая. Этому во многом и посвящены статьи данного сборника, вернее, четыре из пяти статей.

Первая статья посвящена не экранизации, а теоретической проблеме драматургических кодов, общих для театра и кино. Тем не менее она также важна для разговора, который автор предлагает читателю в этой книге.

Попробуем вместе перечитать любимые произведения и посмотреть их экранные версии. И если эта книга поможет молодым кинематографистам в осмыслении опыта их предшественников и в поиске собственных средств художественной выразительности, автор будет считать свою задачу выполненной.

Катарсис и happy end

Изучение таких сложных явлений, как кино и театр, а тем более их сопоставление¹, требует определения базовых понятий. Особенно это относится к общеупотребительным терминам, которые, вследствие частого использования, постепенно размываются и утрачивают свое первоначальное значение. В этой статье будет рассмотрено соотношение понятий *катарсис* и *happy end*.

По своему происхождению термин *катарсис* ассоциируется с театром, а *happy end* – с кино. В действительности это общие драматургические коды, которые могут характеризовать действие как в кино, так и в театре, поэтому их различие нужно искать в иной плоскости. С другой стороны, *катарсис* и *happy end* противопоставляют часто как характеристику трагического и комического сюжета (плохой конец – счастливый конец)², что также является в корне неверным. Попытаемся выявить их подлинное различие.

Сначала обратимся к понятию катарсиса, так как именно вокруг него преимущественно ведутся споры. Существует множество определений этого понятия, но все они исходят из толкования, данного Аристотелем в его «Поэтике»³. Однако здесь, очевидно, кроется историческое недоразумение. Ведь Аристотель не изобрел ни само слово, ни обозначенный им феномен, на что также неоднократно указывалось⁴, а значит, корни этого понятия нужно искать в архаической природе трагедийного действия. Кроме того, Аристотель не использует слово *катарсис* в качестве термина. В «Поэтике» оно употреблено дважды: первый раз – в известном определении трагедии⁵, второй – в строгом культовом значении ритуального очищения⁶. Второе значение, несомненно, и являлось основным, общеупотребительным. Все словарное гнездо, как показывает словарь Вейсмана, связано с семой очищения от убийства или греха и с очистительной жертвой⁷.

Это совпадает с современными представлениями о характере культа Диониса, из которого, и по утверждению Аристотеля, и по мнению современных ученых, произошла древнегреческая трагедия. Сто лет назад характер этого культа описал Вяч. Иванов в монументальном труде «Дионис и прадионисийство». Сегодня многие положения этой работы утвердились в научном обиходе.

Напомним вкратце суть этих представлений. Культ Диониса был одним из аграрных культов умирающего-воскресающего божества (такowymi были египетский культ Озириса, финикийский – Адониса, греческий культ Деметры-Персефоны). Согласно мифу, дошедшему до нас в орфической традиции (а орфики предпочитали наиболее архаические варианты мифов), титаны разорвали маленького Диониса на части и пожрали его плоть, но Зевс возродил сына,

¹ Тема конференции, к которой был написан этот текст, – «Кино в театре и театр в кино».

² См., напр., статью: Разлогов К. От катарсиса к хеппи-энду: метаморфозы античности в массовой культуре // Катарсис: метаморфозы трагического сознания. СПб, 2007. С. 28–32.

³ См. об этом: Шестаков В. Катарсис: от Аристотеля до хард-рока // Катарсис: метаморфозы трагического сознания. СПб, 2007. С. 8–27.

⁴ Напр.: Бургачева Е.А. Катарсис как социально-эстетический феномен / Дисс. на соискание уч. степени канд. филос. наук. Казань, 2009. – <http://www.disscat.com/content/katarsis-kak-sotsialno-esteticheskii-fenomen>.

⁵ «Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем, подражание при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной; посредством действия, а не рассказа, совершающее путем сострадания и страха очищение подобных страстей» (выделено мной – Т.М.) – Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957. С. 57.

⁶ «После этого следует, уже дав имена (действующим лицам), вводить эпизодические части, но так, чтобы эпизоды были в тесной связи, например, в эпизоде с Орестом – его сумасшествие, вследствие которого он был пойман, и очищение, вследствие чего он спасся» (выделено мной – Т.М.) – Там же. С. 96.

⁷ Вейсман А.Д. Греческо-русский словарь / Репринт V-го издания 1899 г. М., 1991. С. 643.

зашив оставшееся от него сердце себе в бедро и заново выносив младенца. В соответствии с мифом разыгрывание страстей Диониса включало жертвоприношение с поеданием жертвы в память участи бога. Кровь и плоть, разделяемые между членами сообщества, причащали их жизненной силе растерзанного Диониса, а его сердце, зарытое в поле, должно было обеспечить новый урожай (очевидна символика сердца-зерна, которое, чтобы прорасти, должно сперва уйти в землю)⁸. Жертва представляла или Диониса (таково более распространенное мнение), или одновременно бога и его мнимого противника (К. Кереньи)⁹. Так или иначе, Дионис ассоциировался не просто с кровавой жертвой, а с сыромятием: «Одно из имен Диониса – Оместис – пожиратель сырого мяса»¹⁰. Поедалась ли человеческая или животная жертва (бык, козел – культовые животные Диониса), не так уж важно. Важно, что в дионисийском ритуале присутствовали три составляющие: рассказ, жертва, еда¹¹. Именно эта триада лежит в основе трагедийного действия¹².

Версия Кереньи о двуединстве бога и его антагониста представляется тем более логичной, что она подтверждается разнообразными данными греческой культуры. На это двуединство указывают два эпитета Диониса: Загрей («зверолов», «ловец живой дичи») и Сабазий («спаситель», то есть бог, принесший себя в жертву ради спасения людей). Сюда же можно отнести и известный сюжет греческой вазописи «задержание травоядного хищником»: леопардом (или львом) козла (или быка) – все это традиционные воплощения Диониса. Здесь божество разделяется на жертву и жреца, а жертвоприношение оказывается средством воссоединения мнимо противоположных начал. Так проявляется диалектика греческого понятия *Ζωή* – непреходящей энергии жизни, непрерывного порождения и уничтожения. Кровавая охота мыслится как часть бесконечного круговорота бытия, а смерть оказывается залогом вечной жизни. Хищник и травоядное, жертва и жрец соединяются в акте еды. Еда – средство передачи жизненной энергии. *Ζωή* распадается на особи: на тех, кто ест, и тех, кого едят, – а после снова воссоединяется, и так без конца. В этой вечной трансформации материи ловец и дичь – маски единого бога, а значит, в мистерии Диониса изначально заложена абсолютная неизбежность снятия противоположностей.

Этот момент торжества всеединства, момент снятия противоречий между страданием и радостью, жизнью и смертью и можно считать прообразом драматургического катарсиса. Еда – физическое удовольствие, а сакральная трапеза – причащение богу через его плоть. В акте еды в финале дионисийского ритуала смерть на деле превращалась в жизнь, страдание – в радость. Снятие заложенных в жизни противоречий достигалось психофизической разрядкой, которая, в свою очередь, обеспечивалась строгой последовательностью ритуальных действий (разыгрывание страстей бога, возможно, агон¹³ «жертва – жрец»; зрелище смерти; принятие пищи; преодоление страха смерти, единение с сообществом и божеством). Здесь и актуализовывалось словарное значение катарсиса как очищения через жертву. Очевидно, что очище-

⁸ Неслучайно этот ритуал – как основа трагедии – воспроизведен в начале фильма П.П. Пазолини «Медея». Пазолини восстанавливает культурную память кинематографическими средствами.

⁹ «Согласно мифу, убийство происходило по инициативе бога, к его радости, и он сам претерпевал эту смерть. <...> Принесение в жертву козла рассматривалось как наказание согрешившего животного. <...> Появление дионисийского героя, который был одновременно преследователем бога, Дионисом и Анти-Дионисом в одном лице, ознаменовало литературную стадию развития трагедии. Однако ей предшествовала стадия импровизации». – Кереньи К. Дионис: Прообраз неиссякаемой жизни. М., 2007. С. 202.

¹⁰ «Этому Дионису перед битвой при Саламине пожертвовали трех персидских юношей (Плутарх)». – Отто Вальтер Ф. Дионис. Миф и культ // Безумие и его бог. М., 2007. С. 40.

¹¹ «До Феспиды кто-то просто поднимался на стол... на котором расчленили жертвенное животное, и отвечал хору. Так развивался диалог». – Кереньи К. Указ. соч. С. 204.

¹² См.: Ерофеева Н.Н. Образы еды в античной драматургии как ключ к смыслу театральных жанров // Образ – смысл в античной культуре. М., 1990. С. 151–163. – <http://filobiblon.narod.ru/ПРОЕКТ/COMEDIAandTRAGEDIA2.htm>.

¹³ Агон – спор, поединок.

ние, катарсическое освобождение было бы немыслимо без финальной гармонизации. Следовательно, катарсис возникает не как внутреннее переживание отдельного участника ритуала, а как необходимый структурный элемент культового действия, встроенный в общую схему его развития. Как известно, после трагической части культа наступало оргийное веселье, что отразилось затем и в порядке следования драм в театре Диониса: после трех трагедий играли сатирову драму, представлявшую собой пародию на мифологические сюжеты. Подобная смена эмоционального строя была бы невозможна без четко обозначенной точки перехода, осознаваемой всеми участниками. Такой точкой становилось то, что можно назвать *чудом мистерии*: подготовленное всем строем ритуала и переживаемое в себе возрождение бога, ради которого и приносилась жертва. Таким образом, катарсис нужно рассматривать прежде всего как элемент *структуры* ритуального, а затем и театрального действия, а не как эстетико-психологический феномен зрительского восприятия (но именно психологическая трактовка доминирует в обширной литературе о катарсисе).

В классическую эпоху, в период появления театра в Афинах, мы застаем культ Диониса гуманизированным: кровь заменена вином, сырое мясо – трагематами (растительными плодами, потребляемыми в сыром виде – орехами, бобовыми и т. д., – которые раздавали зрителям во время представлений)¹⁴. Но следы архаического ритуала хранятся в религиозно-символическом характере действия (за каждым сюжетом читается одно – смерть и возрождение Диониса), в обязательном присутствии на оркестре *жертвы*, обреченной гибели, в отношениях хора и ответчика-актера (общины и жертвы или ее заместителя). Мнимые гонитель и гонимый встречаются в сюжетах ранних трагедий (например, в эсхиловой трилогии о Прометее).

Но сохранилась ли память о последовательности культового действия? Была ли в практике греческого театра трагедия со структурой, подобной ритуальной схеме (противоборство двух начал, жертва, примирение), то есть трагедия со счастливой развязкой? Как и следовало ожидать, мы находим эту структуру в ранний период, у Эсхила, автора древнейших из дошедших до нас трагедий. Постепенно традиция отошла от этой, собственно катарсической, структуры, породив привычную современному зрителю трагедию «с плохим концом», и в этом отчасти повинен Аристотель.

Аристотель, как известно, называет лучшей трагедию, которая заканчивается несчастьем: «Итак, лучшая, согласно законам искусства, трагедия есть трагедия такого именно склада. Поэтому ошибаются порицающие Еврипида за то, что он делает это в своих трагедиях и что многие из них кончаются несчастьем: это, как сказано, правильно»¹⁵. Обобщающий, объективный тон автора («согласно законам искусства») многих вводит в заблуждение, и потому редко обращают внимание на то, что Аристотель не высказывает здесь некую непреложную истину, а делает сознательный эстетический выбор. А между тем трагедия с плохим концом не была правилом у греков. Напротив, приводя в пример Еврипида, третьего по времени из великих трагиков, Аристотель доказывает свою приверженность «новой» трагедии, в противовес старой, которую он описывает в следующем абзаце: «А второй род трагедии, *называемый некоторыми первым* (выделено мной – Т.М.), есть тот, который имеет двойной состав, подобно «Одиссее», и оканчивается противоположно для лучших и худших людей. Кажется же она первой по слабости театральной публики: ведь поэты приноравливаются к зрителям, поступая им в угоду. Но удовольствие, получаемое при этом, присуще не трагедии, а скорее комедии; тут действительно те, которые по фабуле были злейшими врагами, как Орест и Эгисф, под конец оказываются друзьями, и ни один не умирает от руки другого»¹⁶. Важное свидетельство Аристотеля, показывающее, что в его эпоху два рода трагедии конкурировали между собой и что

¹⁴ Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы. Л., 1936. С. 179; Ерофеева Н.Н. Указ. соч. С. 154.

¹⁵ Аристотель. Указ. соч. С. 80.

¹⁶ Аристотель. Указ. соч. С. 80–81.

не все ценители соглашались считать лучшей трагедию с плохим концом. Очевидно, что во «втором роде» Аристотель описывает исконную катарсическую ситуацию примирения враждующих начал. Он последовательно восхваляет Софокла и Еврипида, авторов трагедий, «кончающихся несчастьем». Эсхила, автора трагедий «второго рода», Аристотель не ставит в пример и вообще вспоминает редко в своей «Поэтике».

Теперь обратимся к Эсхилу, у которого, как было сказано, мы находим неизменной катарсическую структуру. В отличие от Софокла и Еврипида, писавших три трагедии на разные сюжеты, Эсхил еще писал всю трилогию на один сюжет, так что в результате получалась одна трехчастная трагедия. К сожалению, из всех трилогий Эсхила полностью сохранилась только «Орестея». В ее первой части («Агамемнон») рассказывается, как полководец, пришедший с победой из Трои, убит женой Клитемнестрой, мстящей ему за то, что, отправляясь в поход, он принес в жертву их дочь Ифигению. Клитемнестра мстит по праву матери, потерявшей дочь (это родовое право, или «материнское», в терминологии Бахофена), так как убийца – муж – чужой, он принадлежит к другому роду. Клитемнестра горда своей мстью и не раскаивается в содеянном. Но хор в финале трагедии уже намекает на дальнейшее развитие событий: власть узурпирована изменницей-женой и ее любовником Эгисфом, законный правитель убит. Хор ждет мстителя, сына Клитемнестры и Агамемнона Ореста, отосланного матерью прочь. Вторая часть («Хозфоры» или «Жертва у гроба») рассказывает о возвращении Ореста и его мести матери. Он мстит за своего отца и считает его не менее близким родственником, чем мать (причем, дело тут не в различии пола, сестра Ореста Электра также на стороне Агамемнона). И хотя, убив, Орест не так спокоен и уверен в своей правоте, как Клитемнестра после убийства мужа, «правда Ореста» побеждает во второй части так же, как в первой побеждает «правда Клитемнестры». Что же ждет зрителя в третьей части? Новое, «отцовское» право (государственное) побеждает старое, «материнское» (родовое). *Но не через насилие, а через примирение противоположных начал.* Афина, по просьбе Ореста, преследуемого эриниями (насланными матерью богинями мести), устраивает суд, построенный по всем правилам: эринии играют роль прокурора, Аполлон, приказавший Оресту мстить за отца, выступает адвокатом. Присяжные, вняв аргументам обвинения, голосуют против Ореста, ведь эринии охраняют древние права, запрещающие убивать родственников (что до мужа-отца, то о нем сказано: «Родство не кровное, вина не кровная»). Но Афина, чье рождение обошлось без матери, сама кладет еще один белый камень, чтобы оправдать Ореста. А когда эринии обрушиваются на нее с обвинениями в попрании древних законов и обещают проклясть и извести Афины, богиня говорит: им не на что обижаться, их права уважены, ведь был перевес в их пользу. Это она положила камень, изменив решение суда. И она отныне берет на себя обязанность блюсти справедливость на основе новых законов государства. А эринии поселятся в священной роще и станут охранять Афины, им будут воздавать почести, они будут отвечать и за плодородие, и за счастье афинских земель. Умиротворенные, эринии превращаются в «благодетельных богинь», эвменид (таково и название третьей части). Смена имени здесь, несомненно, сопровождается сменой естества. Происходит чудо мистерии, чудо претворения зла в добро. Финальным торжествующим аккордом становится коммос (общий хор): преображенные эринии, Афина и все, кто ни есть на оркестре, поют гимн Афинам, их справедливому устройству, их богоданному обилию, их вечному процветанию. Боги (а в мистериальном театре тот, кто играет бога, одержим божеством) благословляют город, как священник паству в христианском храме, ведь у Эсхила все действие носит религиозный характер. Гражданский пафос, религиозный экстаз, самовосхваление коллектива сливаются в единой радостной песне. Таким образом, все элементы ритуальной схемы (противоборство двух начал, жертва, примирение через чудо преображения), как и радостное ликование в финале, присутствуют в «Орестее». Есть основания полагать, что и другие трилогии Эсхила имели подобную структуру (см. ниже прим. 18 о «Прометее прикованном»).

Очевидно, что понятие катарсиса Аристотель выводил не из трилогий Эсхила, а из одноактных трагедий Софокла и Еврипида, следовательно, и трактовка им этого понятия специфична. Уже у Софокла трагедия начинает утрачивать свой мистериальный смысл, а у Еврипида она окончательно превращается в простое зрелище. Кульминация страдания обычно приходится в их трагедиях на финальную часть. Такая структура предполагает, что зритель сам должен достичь *очищения страстей*, испытав положенные *страх и сострадание*, каковой механизм и описал Аристотель в своем определении катарсиса. Можно назвать такой катарсис «интеллектуальным», так как здесь велика роль зрительского умения домыслить историю, разгадать «очистительную» идею автора. Эсхил же проводил зрителя от страдания и страха к радости и очищению *внутри своей трилогии*. За сюжетами мистерий Эсхила таились страдание, смерть и возрождение бога. Потому зритель у него переживал страдание и смерть героев в начале и в середине, но не в конце трилогии. Конец – не просто счастливая развязка (как в некоторых трагедиях Еврипида¹⁷), но гармонизация, умиротворение, обретение нового качества мира. В этом, как уже говорилось, изначально и заключалась катарсическая задача трагедии. Повторю эту схему: сначала побеждает одна правда, потом противоположная, а затем вторая торжествует над первой (новая над старой), но не насилием, а на основе примирения¹⁸. Теза – антитеза – синтез. В самой троичности этой структуры сказывается ее религиозная природа. Разрушение мистерии в трагедиях Софокла и Еврипида начинается именно с утраты третьей составляющей, которая была смыслом и целью всего действия.

Итак, мы убедились, что по своей природе трагедия – не то, что заканчивается несчастьем, вопреки сложившемуся представлению, а скорее наоборот. Следовательно, противопоставление катарсиса и *happy end'a* как трагедийной и комедийной развязки неверно.

Кроме того, катарсис присущ не только трагедии. О комическом катарсисе говорят уже давно¹⁹. Однако выводят его исключительно из иронии и гротеска, причем рассмотренных со стороны зрительского восприятия (комический катарсис как шок), но не из структуры комедии. А между тем катарсическую структуру мы обнаруживаем в древнеаттической комедии, хотя ее происхождение, по-видимому, связано с более поздним состоянием общества, чем рождение трагедии. В качестве примера приведем две комедии Аристофана: удачную и неудачную (победившую в состязании и проигравшую).

«Всадники» – комедия, в которой Аристофан впервые выступил под своим настоящим именем, и в ней ясно различимо желание автора понравиться афинской публике. В то же время тема выбрана очень острая, мишень комедии – сама афинская демократия. Здесь на орхестру является немощный, выживший из ума старик Народ, которым вертят наглые и бесчестные рабы. Побеждает тот из двух проходимцев, что оказался половчее (он сам удивляется: я и лентяй, и плут, и неуч, а стал любимцем Народа). Выходит, грош цена всей этой демо-

¹⁷ Еврипид иногда писал трагедию со счастливым концом вместо сатировой драмы. Но он играет с традицией, иронизирует над ней, поэтому его счастливые развязки всегда двусмысленны. Так, в «Ифигении в Авлиде» происходит «псевдочудо»: богиня вроде бы заменила жертву на алтаре ланью, но зрители, как и мать Ифигении Клитемнестра, не видели этого, а только слышали от вестника, – а в «Орестее» преображение эриний происходило прямо на орхестре. Эксод (финальная песнь) хора намекает на грядущие события, описанные как раз в «Орестее» Эсхила, так что зритель невольно делает вывод: Клитемнестра не поверила в чудо, а может, его и не было вовсе (да и возможны ли чудеса в театре Еврипида, не верящего в богов?).

¹⁸ Эта же структура, очевидно, была и в трилогии о Прометее. Иначе как объяснить, что образ Зевса, обычно справедливого блюстителя законов, так изменен Эсхилом в «Прометее прикованном». В этой единственной сохранившейся части побеждает «правда Прометея». По-видимому, во второй части, «Прометее освобождаемом», побеждала «правда Зевса», а сам царь богов предстал мудрым и благим. Тогда в третьей части, «Прометее-огненосце», наступало примирение двух начал, Прометей признавал правду Зевса и получал некую функцию («огненосец»), так же, как Эринии получают функцию покровительниц Афин. Эта схема, как и в «Орестее», поддерживается соотношением «старое / новое»: Прометей – титан, а титаны – старшее поколение богов, уступившее власть поколению олимпийцев во главе с Зевсом. (Об образе Зевса в «Прометее прикованном» см.: Ярхо В.Н. На рубеже эпох (Эсхил) // Ярхо В.Н. Древнегреческая литература. Трагедия. М., 2000. С. 45–46.)

¹⁹ См., например, статьи в сборнике: Катарсис: метаморфозы трагического сознания. СПб, 2007. В них развиваются идеи Роберта Шарпа из его книги 1959 г. «Ирония и драма. Очерки об имперсональности, шоке и катарсисе».

кратии... Автор не льстит афинянам, однако комедия победила, а значит, понравилась зрителям. Причина, несомненно, кроется в катарсической развязке. В финале «Всадников» не просто примиряются враждующие стороны, здесь явлено настоящее чудо: Народ выходит на оркестру помолодевшим и преобразившимся. Колбасник (по происхождению фигура священная – Повар, сниженный вариант жреца) сварил его в кипятке. То есть возродил, предав сперва лютой смерти («как Медея»²⁰, говорит он, намекая на сюжет с дочерьми Пелия²¹). Обновленный, Народ осознал свои заблуждения, прозрел, взял власть в собственные руки. Очевидно, перед нами комический вариант мистериального чуда трагедии, ведь комедия – сниженный вариант все того же культового действия. Весь эксод выдержан в приподнятом духе, комически обыгрываются *прошлые* ошибки, восхваляется *настоящее* и *будущее*. Здесь, как и в «Орестее» Эсхила, новый порядок вещей торжествует над старым. И, как в «Орестее», участники действия поют хвалу Афинам. После смеха, глумления, сатиры (а сатира констатирует дисгармонию, болезнь мира и общества) Аристофан, с одной стороны, дал согражданам социальный рецепт, положительную программу, с другой – религиозное очищение, преображение через чудо. А тот факт, что афиняне наградили автора, говорит об их приверженности катарсической развязке как в трагедии, так и в комедии (приведенное выше высказывание Аристотеля о потакании авторов вкусам публики также подтверждает этот вывод).

Вторая комедия – печально известные «Облака». В ней острая сатира не уравновешена примиряющей развязкой. Старик Стрепсиад, отправивший сына в школу Сократа учиться Кривде, сам осилен им в споре и побит. В отчаянии он поджигает школу, чем и заканчивается комедия. Будучи традиционалистом, Аристофан высмеял в ней философию, порожденную неверием в богов, и риторику, ставшую искусством манипулирования истиной. Найти выход, примирить традицию с современной реальностью автор не смог, и комедия проиграла.

Однако сам Аристофан, по-видимому, понимал, в чем смысл катарсического финала и какова исконная природа театра Диониса. Косвенное подтверждение тому – комедия «Лягушки». В ней автор делает символический выбор между двумя великими трагиками, Эсхилом и Еврипидом. Еврипид, как известно, был постоянной мишенью насмешек Аристофана, но эта комедия стала настоящей расправой над ним. Тем не менее речь идет не о том, чтобы высмеять лично Еврипида. Критика Аристофана носит идейно-эстетический характер. Аристофан отказывается принимать новый, воплощаемый Еврипидом, образ трагедии, которая представляет не символическое явление бога, а психологический анализ страстей. Герои этой «новой трагедии» говорят разговорным языком, миф растворяется в быте. Попутно разрушается и катарсическая структура действия. Все эти черты Аристофан последовательно высмеивает в «Лягушках». Характерно, что, отправляя Диониса в Аид, чтобы тот вывел на свет своего любимца Еврипида, Аристофан противопоставляет последнему не Софокла (как, пожалуй, сделал бы Аристотель), а Эсхила. Тем самым верный традициям Аристофан недвусмысленно указывает нам, что для него трагедия Эсхила – эталон трагедии, ее изначальное, «неиспорченное» состояние.

На примере «Всадников» и «Облаков» мы убеждаемся, что в древнеаттической комедии, как и в трагедии, а еще раньше в ритуале, катарсис был не столько характеристикой зрительского восприятия, сколько элементом структуры действия. Перевод понятия катарсиса в психологический план, произошедший со временем в театре Диониса и закрепленный Аристотелем, нужно рассматривать как позднейшую трансформацию этого понятия. Возвращение к первоначальному смыслу катарсиса представляется сегодня, как и во времена «Лягушек» Аристофана, не просто теоретической проблемой, а актуальной задачей, так как понятие катарсиса

²⁰ В переводе А. Станкевича. В переводе А. Пиотровского эта подробность отсутствует.

²¹ По мифу Медея, мстя царю Пелию за то, что тот не вернул Ясону трон, как обещал, посылая его за золотым руном, подговорила дочерей Пелия расчленив отца, суля затем воскресить его, сварив в кипящем котле. Дочери Пелия убили отца, но Медея отказалась его воскрешать.

широко используется в современном культурном обиходе, влияя на формирование творческих установок в кино, театре и других искусствах. Сугубо психологическая трактовка катарсиса породила известное заблуждение, что человек якобы нуждается в зрелище насилия, страдания, смерти, чтобы дать выход природной агрессии, сублимировать ее. Практика внедрения в российскую массовую культуру боевиков и компьютерных игр агрессивного содержания давно доказала ошибочность этого представления. Оно исходит из ложной трактовки понятия катарсиса, которая не учитывает необходимость финального снятия, гармонизации, что приводит к эстетизации и этическому оправданию насилия на экране, делает его самодостаточным. Зритель привыкает к насилию, снижается порог его чувствительности. В результате агрессия не гасится, а разжигается в душе зрителя.

Если отвлечься от конкретных особенностей театра Диониса, происходящего из ритуальной практики, и суммировать все сказанное, можно дать следующее определение катарсиса:

Катарсис представляет собой траекторию движения действия (и связанной с ним зрительской эмоции) от страдания и страха к очищению и умиротворению, в котором противоречия жизни примиряются (происходит их диалектическое снятие).

В истории европейской литературы можно найти немало примеров следования этой линии построения действия. К сожалению, в рамках одной статьи невозможно показать это детально, однако большинство трагедий Шекспира, ориентированного на античные образцы (в том числе и «Гамлет», и «Макбет», и «Король Лир»), заканчиваются финальной гармонизацией, так как недостойный правитель сменяется достойным, ничем себя не запятнавшим королем, который принесет уставшему от смуты государству мир и покой. В «Генрихе IV» это сопровождается также примирением враждовавших родов Йорков и Ланкастеров (по сути, прекращением замкнутого круга кровной мести, как было когда-то в «Орестее»). Драма Кальдерона «Жизнь есть сон» на особый, барочный лад также примиряет враждовавшие начала и заканчивается заключением двух браков, совершаемых хоть и не по любви, зато по чести (что гораздо важнее для испанского барочного сознания). «Сид» Корнеля – трагедия со счастливой развязкой, построенная также по правилам античного театра (насколько классицизм понимал эти правила), – завершается примирением непримиримых влюбленных, разрешением неразрешимого конфликта, а в роли бога-чудотворца, в соответствии с доктриной классицизма, выступает король.

Особое место в этом ряду занимает гетевский «Фауст», трагедия с поистине катарсической структурой. Гете, как никто, понимал необходимость «умиротворяющей завершенности». В своей масштабной мистерии он показал единство и борьбу противоположностей, воплощаемых Господом и Мефистофелем, и привел действие к торжествующему финалу, где противоречия окончательно снимаются²².

Комментируя Аристотеля, Гете писал: «Как мог Аристотель, который всегда говорил о предметном, а здесь уже совсем специально толкует о построении трагедии, иметь в виду воздействие, и притом отдаленное, которое трагедия может оказать на зрителя? Ни в коем случае. Здесь он говорит вполне ясно и правильно: когда трагедия исчерпала средства, возбуждающие страх и сострадание, она должна завершить свое дело гармоничным примирением этих страстей. Под катарсисом он понимает именно эту умиротворяющую завершенность, которая требуется от любого вида драматического искусства, да и от всех, в сущности, поэтических произведений»²³. Очевидно, что Гете настаивает на структурном, а не психологическом понимании катарсиса.

²² См. статью в настоящем издании: Полярность как принцип структурной организации трагедии И.В. Гете и фильма А. Сокурова «Фауст».

²³ Гете И.В. Примечание к «Поэтике» Аристотеля // Гете И.В. Собр. соч.: в 10 т. Т. 10. М., 1980. С. 399.

Итак, мы приходим к выводу, что катарсис нельзя противопоставить happy end'у как несчастливую развязку счастливой, его нельзя соотносить только с трагедией, невозможно трактовать сугубо психологически и не следует выводить только из страха и сострадания, так как катарсис есть преодоление этих страстей через снятие противоположностей внутри самого действия. Чем же тогда катарсис отличается от happy end'a, если в обоих случаях – счастливая развязка, и то и другое – элемент драматургического действия, а happy end часто также включает примирение враждующих сил? Не является ли happy end современным вариантом катарсиса?

Разумеется, он таковым не является. Эти понятия также отличны друг от друга, как счастливый и несчастливый конец в привычном понимании. В чем же их основное отличие? В самом общем смысле катарсис – изменение состояния мира (рода) в финале действия, happy end – изменение отношений конкретных людей. Happy end – счастливая развязка, в которой нет диалектического момента утверждения жизни через смерть или страдание, нет снятия жизненных противоречий. Happy end разрешает споры, «снимает» обиды, но не касается общих начал жизни. Happy end – это победа добра над злом: конкретного добра над конкретным злом внутри заданного сюжета. При этом само противостояние добра и зла не преодолевается, а утверждается этой победой (ведь комедия такого рода всегда имеет дело с типичным, и схема отношений, данная внутри такой комедии, навязывается зрителю как имманентная миру и обществу).

Оформляется этот вид сюжетной развязки уже в средней и новой аттической комедии, в которых, как известно, совершился переход от общегражданских тем, характерных для древнеаттической комедии, к бытовым, семейным сюжетам, историям о наследстве, любви и браке, то есть от общенародного к частному, от злободневного к типичному. Из новоаттической комедии «счастливый конец» перекочевал в римскую, а оттуда в европейскую комедию Нового времени, сохраняя на всем пути привязанность к камерным сюжетам. Но в Греции и Риме комедия, о чем бы в ней ни говорилось, еще сохраняла связь с ритуальной функцией всякого народного смеха – повторение акта творения, созидание в смехе. В дальнейшем этот сакральный смысл утрачивается, остается только техническая функция развязки.

В этом виде «счастливый конец» и существует в современной культуре и прежде всего в кинематографе. Отметим еще одну существенную особенность. Поскольку happy end, в отличие от катарсиса, не влияет на общее состояние мира, он обратим (тогда как катарсис – переход мира в новое качество, подъем на новую ступень бытия). Поэтому «счастливый конец» никогда не бывает окончательным, он подразумевает возможность переосмысления, а значит, продолжения сюжета (что порождает бесконечные сиквелы в современном массовом кинематографе).

Может также показаться, что катарсис – более широкое понятие, характеризующее как комедию, так и трагедию, в отличие от happy end'a. Однако, требует осмысления вопрос, не являются ли счастливые развязки трагедий Еврипида типичным happy end'ом, ведь в них разоблачается, если не пародируется, претензия более ранней трагедии на преображение мира, и развязка оказывается лишь временным и обратимым примирением сторон. В этом случае следует признать, что «счастливая развязка» присуща как комедии, так и трагедии. Значит (и это подтверждает сказанное выше) коренное отличие катарсиса и happy end'a лежит не в плоскости трагедийного / комедийного.

Подводя итог, следует сказать, что серьезное изучение и переосмысление таких базовых понятий, как катарсис и happy end, очищение их от налета обыденного словоупотребления имеет важное значение для кризисного этапа, который переживает сегодня культура. Наследие античности век за веком служило катализатором обновления культурных парадигм, стимулом преодоления кризиса. Отнесение катарсиса исключительно к сфере «страха и сострадания» обедняет художественные возможности современного искусства²⁴, а упрощенное понимание

²⁴ Хотя отечественное кино XX века дало много примеров катарсической структуры действия: несомненна катарсическая

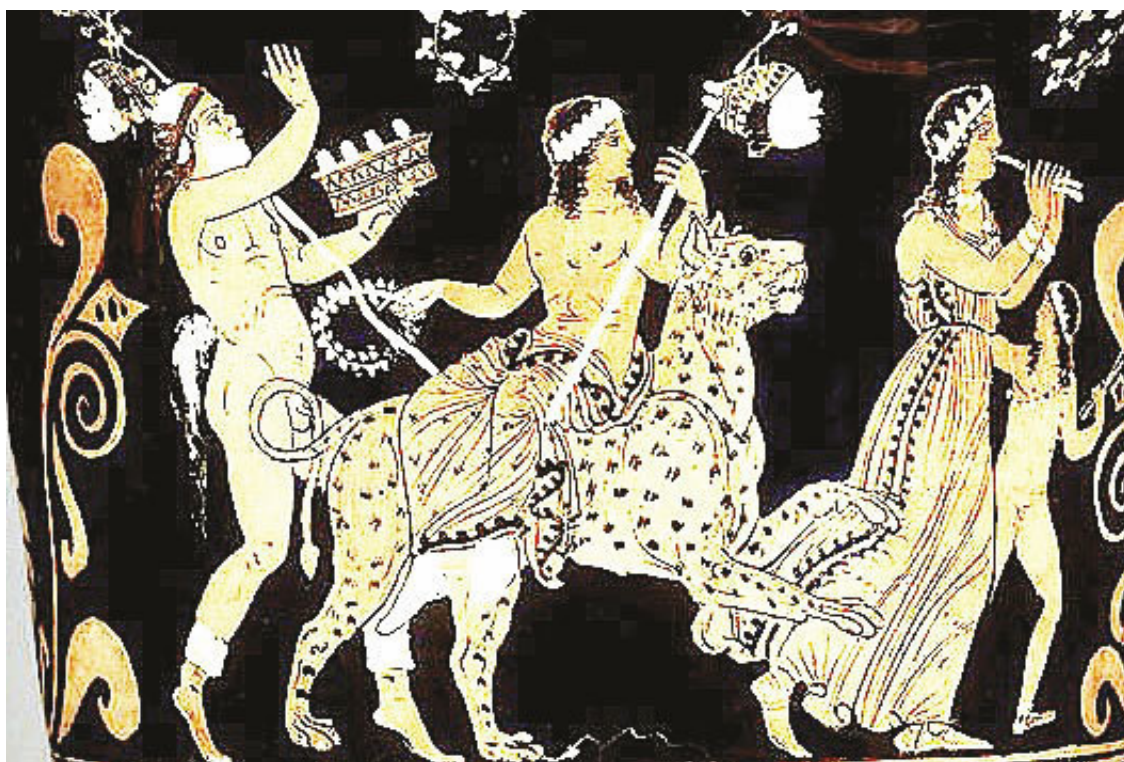
соотношения катарсиса и happy end'a служит на пользу только массовому искусству, прежде всего массовому кинематографу, с его упрощенной системой жанров и четким противопоставлением трагического и комического конфликта.



Сцены охоты хищника на травоядное. Козел и лев. Фрагмент римской мозаики из Лода (Израиль)



Сцены охоты хищника на травоядное. Козел и леопард. Фрагмент римской мозаики из Лода (Израиль)



Дионис на леопарде. Краснофигурная роспись. Амфора



Жертвоприношение. Краснофигурная роспись. Амфора

«Медея» Пазолини: от языка мифа и трагедии к киноязыку

В ходе обсуждения теоретических проблем на нашей конференции был поставлен вопрос о самой возможности экранизации, так как перевод с языка одного искусства на язык другого сопровождается неизбежными потерями. Чтобы ответить на этот вопрос, я позволю себе расширить метафору и воспользоваться опытом литературного перевода как моделью в разговоре об экранизации. Несмотря на всю важность технической стороны переводческого процесса, решающее значение имеет первоначальная установка переводчика. Именно от нее зависит, каков будет конечный результат, насколько и в каком отношении перевод будет адекватен оригиналу. Можно условно выделить три противоположные друг другу установки. Во-первых, перевод «волюнтаристский», когда оригинальный текст становится для переводчика поводом к самовыражению, объектом вольной интерпретации (так Б. Пастернак переводил произведения Шекспира и Гете, далеко уходя от авторских смыслов). Во-вторых, перевод буквалистский, не всегда являющийся следствием плохого владения иностранным языком: потребность в буквалистском переводе возникает и в том случае, если переводчик не может (или не имеет времени) встать вровень с оригиналом; не уверенный в приближении к смыслу, он не свободен в обращении с текстом и вынужден цепляться за слово. Наиболее продуктивным является третий вариант: *установка на диалог*, уважительное отношение к оригиналу, когда переводчик не навязывает себя тексту, а изучает его язык – в контексте творчества данного автора, его культуры, его эпохи. Только так переводчик получает свободу выражения на этом языке.

В качестве методологического обоснования третьего подхода можно привести бахтинское понятие диалога, но не в привычном смысле, как характеристики языковых отношений, а как установки научного познания²⁵. По Бахтину, гуманитарное познание характеризуется не субъектно-объектными, а субъектно-субъектными, то есть диалогическими отношениями («сочувственное внимание»). Всякому художественному переводу должно предшествовать такое познание.

Все три модели можно проиллюстрировать на примере русских переводов «Алисы в стране чудес» Л. Кэрролла. Их было множество. Дореволюционные версии были по преимуществу буквалистскими, далекими от уровня кэрролловского текста. Затем появился перевод В. Набокова. Набоков придумал интересный ход, он перевел все английские детали на русские реалии, чтобы русскому читателю было смешно без объяснений. Однако вместе с английским колоритом исчез и сам Кэрролл. К сожалению, получился волюнтаристский перевод, не учитывающий особенностей авторского текста. Дальше была прекрасная работа советских филологов, досконально изучавших «Алису в стране чудес», составлявших свои и переводивших английские комментарии. И хотя «филологический» перевод Н. Демуровой получился трудночитаемым, он позволил создать, наконец, тот искомый вариант, в котором живет дух Кэрролла, над которым могут смеяться дети, взрослые и филологи, – перевод Б. Заходера.

Если применить те же принципы к экранизации, то можно сформулировать, при каких условиях возможен адекватный «перевод» литературного текста на экран²⁶. Очевидно, что это

²⁵ См. статью: Дьяконов Г.В. Концепция диалога М.М. Бахтина как методология научно-гуманитарного мышления и мировоззрения // Феномен человека в психологических исследованиях и в социальной практике / Материалы Международной конференции. Смоленск, 2003. С. 22–27.

²⁶ Вопрос о продуктивности диалогической установки в работе над экранизацией в ряду других форм художественного перевода теоретически разрабатывался еще в советской науке: «Проблема экранизации и тем более экранизации классики – частный случай гораздо более общей проблемы сотворчества как *диалога* создателя художественного произведения с интерпретатором» (Каган М. Общение в диалоге // Искусство кино. М., 1985. № 8. С. 77). Более подробно эта проблема исследована в монографии: Каган М. Мир общения: Проблема межсубъектных отношений. М., 1988. Одной из отправных точек для автора

удается тогда, когда режиссер строит свою киноверсию не по логике интерпретации (то есть сужения смысла, акцентирования отдельных сторон произведения), а по логике восполнения, развития (выявления и сохранения авторских смыслов и привнесения новых возможностей их прочтения).

Есть ли удачные примеры подобной экранизации? На мой взгляд, один из ярких примеров – «Медее» П.П. Пазолини.

Первый вопрос, который возникает в разговоре об этом фильме: что экранизирует Пазолини, трагедию Еврипида или греческий миф? Сам Пазолини сказал в интервью: «Что до пьесы Еврипида, из нее я взял лишь несколько цитат»²⁷. Однако эти слова не совсем верны. На самом деле Пазолини включил в фильм значительный отрезок трагедии. Но главное не в этом. Связь фильма с трагедией Еврипида гораздо глубже, чем может показаться на первый взгляд²⁸.

Прежде всего к Еврипиду восходит трактовка основных персонажей: Медеи и Ясона (в мифе не существует трактовки образа, в нем отсутствует отношение; миф – чистая констатация действий: «пошел», «сказал», «убил» и т. п.). Многие мотивировки событий взяты Пазолини также не из традиционного варианта мифа, а из трагедии (в том числе основной мотив, добавленный Еврипидом, – детоубийство). Но важнее всего, что в фильме сохранена ключевая тема трагедии Еврипида, которую условно можно обозначить как *эллинство и варварство*. Речь идет о противопоставлении двух миров, двух цивилизаций. Известен эллиноцентризм греков. Известно также, что Еврипид критически относился ко многим традиционным ценностям, и, в частности, к представлениям греков о своей исключительности. В «Медее», высмеивая это представление, Еврипид противопоставил лукавого и лживого, «цивилизованного» Ясона дикой, но искренней варварке Медее. Эта тема становится у Пазолини основной. Ему интересно не только увидеть столкновение цивилизаций в рамках античности, но и перенести его на современность (особенно ясно это читается в сценарии²⁹). Таким образом, мы можем сказать, что Пазолини вступает в диалог с Еврипидом, развивает предложенные им темы (что, однако, не исключает и возможности полемики).

Но чтобы диалог состоялся, режиссер прежде всего должен был погрузиться в античность, посмотреть, из чего вырос сюжет «Медее», как он сформировался и как пришел в греческий театр. А это было возможно лишь через скрупулезное изучение не только эпохи Еврипида, но и архаического мира. Вот в каком смысле стоит понимать продолжение цитаты Пазолини: «*Теоретической* основой моей картины... является история религий: Мирча Элиаде, Фрэзер, Леви-Брюль, современные труды по этнологии и антропологии»³⁰. Здесь, по сути, Пазолини признается, что длительный процесс познания предшествовал для него переводу «Медее» в экранные средства. «Современные труды» канонических исследователей составили своеобразный «метатекст» фильма.

По каким линиям шло «восполнение» исходного текста, кроме линии «мифологических школ»? Мне кажется не просто логичным, а неизбежным, что Пазолини добавил к тексту Еврипида и измерение мифа, и измерение античного театра (как такового, вне прямой связи с трагедией Еврипида). Ведь если миф здесь – источник сюжета, то театр Диониса – источник трагического конфликта.

Древнегреческий театр Диониса происходил из культа аграрного божества, из разыгрывания страстей умирающего – воскресающего бога, которого по одному варианту греческого мифа титаны разрывают на части, а по другому Зевс-отец испепеляет своей молнией, после

книги также служит бахтинское понятие диалога.

²⁷ Из книги Жана Дюфло «Беседы с Пьером Паоло Пазолини» / Пазолини П.П. Теорема. М., 2000. С. 391.

²⁸ Хотя не меньший интерес для исследователя представляет и поиск отличий. См.: Завершнева Е. Настоящая история Медеи, рассказанная Пьеро Паоло Пазолини. – <http://www.vavilon.ru/textonly/issue13/pasolini.html>.

²⁹ См.: Пазолини П.П. Медее // Пазолини П.П. Теорема. М., 2000. С. 353–387.

³⁰ Из книги Жана Дюфло «Беседы с Пьером Паоло Пазолини» / Пазолини П.П. Теорема. М., 2000. С. 391.

чего заново рождает его, зашив себе в бедро оставшееся от Диониса сердце. В культе очевидна семантика сердца-зерна, уходящего в землю, чтобы прорасти. В фильме эта идея проговорена: о том, чему научился человек «на примере семян», говорит Ясону кентавр³¹.

Но еще действеннее образное развитие этой темы. Показ Колхиды в фильме начинается с подробно разыгранных страстей аграрного божества (оно может и не быть Дионисом, важно типологическое тождество). Во время этого ритуала жертву, украшенную колосьями, расчлениают на части, которые затем хоронят в поле (как, по-видимому, поступали с сердцем в ритуале Диониса), а остатки тела сжигают, испепеляют, очевидно, посвящая главному богу Колхиды, деду Медеи – Гелиосу³². С одной стороны, этот ритуал вводит нас в атмосферу трагедии как таковой (действие античной трагедии представляло два плана: план сюжета и план страстей бога). С другой – он представляет нам мир Колхиды в фильме: мир архаики, исконной, глубинной связи человека с землей и с богами. Колхида укоренена в мифе. Миф, архаика – родина Медеи. Об этом предупреждает Ясона кентавр: «Ты пересечешь море. Мир, который ты там обнаружишь, совсем не похож на наш. Жизнь там чрезвычайно реалистична, ибо именно мифы выражают действительность, а действительность есть не что иное, как миф». Тут же, говоря о великой тайне семян, о воскресении, Хирон сообщает Ясону кое-что и о нем самом: «Но эта истина уже не нужна тебе. То, что ты видишь во втором рождении семян, уже не имеет для тебя значения. Это не более чем давнее воспоминание, которое больше тебя не интересует. Ибо на самом деле никакого бога нет».

Два мира четко разделены в фильме визуально, на уровне костюмов и уклада. Колхида: странные, грубо сделанные одежды, примитивные шлемы воинов и предметы ритуала – из прутьев, раковин, перьев. Только царская семья выделяется на этом фоне тонкими тканями и металлическими украшениями. Дома, вырубленные в скалах, с узкими проходами, через которые пробираются, согнувшись пополам («в *лунной* Колхиде», как пишет Пазолини в сценарии³³). Широкие поля – центр жизни земледельческого народа. По-иному показана Греция (Иолк, и особенно Коринф): города выстроены из тесаного камня, широкие площади, просторные комнаты, легкие ткани одежд, царский шлем Креонта из золота тонкой работы... Эти пространства настолько различны, что их встреча сама по себе чревата трагедией. С первых шагов аргонавты сеют разрушение. Они проносятся по Колхиде как солдаты удачи – весело, бездумно. Разрушают не только грабежом, но и самим фактом своего появления: отпавшая Медея, оскверненный алтарь (украденное руно – тотем), погубленный Апсирт³⁴, горе царской семьи. И монетка, брошенная ограбленному колху: «Помолись за нас». Сами греки молиться не могут, ведь для них больше нет богов. Стремительный набег аргонавтов, несомненно, заставляет зрителя провести параллель: точно так же в Новое время европейцы грабили открытые континенты и, вторгаясь в традиционный уклад, разрушали его основы. Неслучайно кентавр говорит о «духовной катастрофе» Медеи, ушедшей за чужестранцами и оказавшейся в чуждом ей мире (ср. Эпизод, где спутники Ясона строят палатки, а Медея мечется, потому что, по ее

³¹ «То, что увидел человек в зерне, открыв для себя земледелие, то, что он понял на примере семян, теряющих форму под землей, чтобы потом возродиться вновь, все это и есть главная истина. Она в воскресении, мой мальчик». – Ср. со словами М. Элиаде: «Земледельческие культуры вырабатывают то, что можно назвать *космической религией*, поскольку религиозная активность сосредоточена вокруг центрального таинства – *периодического обновления мира*» (*Элиаде М. История веры и религиозных идей. Т. 1. § 12. Женщина и произрастание. Сакральное пространство и периодическое обновление мира.* – <http://rozamira.ws/bibliotheka/65-religii-mira/133-eliade-belief1#g2-s25>).

³² Снова ср. со словами М. Элиаде: «Миф о Гелиосе открывает нам связи Солнца одновременно с Землей и с Подземным миром. целый набор эпитетов... свидетельствует также о его органической связи с растительным миром». (*Элиаде М. Очерки сравнительного религиоведения. Глава III. § 44. Культы солнца в классических восточных странах и в Средиземноморье.* – http://astrovic.ru/lib/patterns/03.htm#_ftn76.)

³³ Пазолини П.П. Медея // Пазолини П.П. Теорема. М., 2000. С. 354.

³⁴ *Апсирт* – младший брат Медеи, которого она, убегая с Ясоном, взяла с собой, а затем, расчленив, разбросала части его тела, чтобы задержать погоню, понимая, что отец не сможет не остановиться, что он должен собрать и похоронить останки сына. Здесь фильм точно следует мифу.

понятиям, они все делают не так, и боги могут прогневаться, – греки же совсем не понимают ее и смеются).

Таким образом, тема Еврипида (*эллинство и варварство*) расширяется Пазолини в сторону современности и доводится до антитезы *современная культура / традиционная культура*. Эту антитезу можно рассматривать как в диахронном плане (то, что мы утратили из своих прежних ценностей), так и в синхронном (завоевательская политика западной цивилизации по отношению к традиционным народам Африки, Америки, Австралии). Последний мотив особенно развит Пазолини в сценарии, но, как сказано выше, присутствует он и в фильме.

Однако, несмотря на различие в фильме двух миров, отмечающих разные уровни развития человеческого общества, через цвет и музыку между ними устанавливается связь. Цвет и музыка поддерживают друг друга, объединяясь в общий мотив жертвоприношения. В Колхиде жертву прежде, чем предать ритуальной смерти, обмазывают красной и желтой краской, так же выкрашены колосья на голове жертвенного юноши и камни, обозначающие место ритуального действия (цвета плодородия, цвета земли и солнца). Но эти же цвета с бесконечными вариациями зритель встречает в одеждах царской семьи и в Иолке, и в Коринфе (напротив, царский цвет Колхиды – синий). Дочери Пелия в Иолке одеты в белое, лишь тонкие желтые и красные полосы напоминают о жертвоприношении, как о незаполненной сюжетной валентности, которая остается как бы в подтексте эпизода. Ни Еврипид, ни Пазолини в этом случае не воспользовались сюжетом мифа. Пелий не только не погибнет, но и сохранит власть. А вот в Коринфе, где готовится множество жертв, все – в оттенках красного: Креонт, Главка, Ясон, сама Медея ближе к финалу. И в те моменты, когда надвигается смерть, звучит музыка, сопровождавшая колхидский ритуал, придавая всем коринфским событиям сакральный, жертвенный смысл. Тем самым Пазолини наглядно демонстрирует, как архаическое живет в глубинах цивилизованного мира, как в трагедиях современности угадываются древние архетипические схемы.

Рассмотрим подробнее диахронный аспект антитезы *современная / традиционная культура*. Стадии взросления, которые проходит Ясон в фильме, соответствуют стадиям развития цивилизации. Неслучайно мы видим двух кентавров. Меняется человек, меняется его представление о мире и силах, управляющих его жизнью. Но «труды по этнологии и антропологии» подсказали Пазолини важную мысль: мифологическое сознание не исчезает бесследно, оно перемещается в подсознание современного человека. И поэтому путешествие в Колхиду – это путешествие к глубинам своего «я». Ясон, по словам Хирона, знал двух кентавров, «святого, когда был мальчиком, и нечестивца, когда стал мужчиной. Но то, что свято, остается внутри нечестивца» (разговор Ясона с двумя кентаврами). Более того, «второй», рациональный, кентавр говорит, что именно под влиянием «первого», архаического, Ясон полюбил Медею. Так для чего Ясон был отправлен в Колхиду, за руном или для познания собственного «я» (за властью или за любовью)? На какой-то момент Ясон дает себе верный ответ и делает правильный выбор: Медея – вот его главный трофей. Но затем предательство любви оказывается и предательством себя самого (подлинного, глубинного). Человек древности был причастен бесконечному источнику жизни, всеобщей энергии, тому, что греки называли *ζωή*³⁵. Ясон отворачивается от этого истока, выбирает богатство и власть, и это ведет его к краху. Пазолини предоставляет нам возможность делать все дальнейшие выводы относительно судьбы современного человека.

Итак, Медея – архаика, Ясон – цивилизация, которая отпала не только от мифологического состояния сознания, но и от богов. И в этом Пазолини тоже следует за Еврипидом. Судя по всему, сам Еврипид уже в богов не верил. В его пьесах нет того катарсического начала, которое было у Эсхила, и даже у Софокла. Театр Еврипида – это уже не театр Диониса, в нем

³⁵ См.: Кереньи К. Дионис: Прообраз неиссякаемой жизни. М., 2007. С. 19–22. (Введение: Понятие конечной и бесконечной жизни в греческом языке.)

отсутствует второй, божественный план действия. Все сводится к «изображению противоречивых эмоций и глубины страданий»³⁶ отдельного человека. Человека, оставленного богами и разуверившегося в них. Еврипид может позволить себе вложить в уста героини такие слова: «И пусть тебе заплатят боги, если, На радость благородным, боги есть, А нет... Зачем тогда все эти муки?» («Ифиγένия в Авлиде», ст. 1033–1035³⁷). Еврипид намекает, что в этом сомнении – начало преступления, ведь если нет богов, нет и оправдания миропорядка, и то, что прежде осознавалось как жертва, теперь оказывается простым убийством. Безбожная Клитемнестра Еврипида убьет мужа не по долгу крови, как у Эсхила, а потому, что не поверила в божественное чудо, в то, что Артемиду заменила ее дочь-жертву ланью на алтаре. И Ясон в изображении Еврипида – тоже безбожник. Он предаёт богов, ведь богами он клялся Медее в вечной любви. Возможно, боги отвернулись от него, а может, их и вовсе нет, и потому в финале трагедии на отчаянный призыв Ясона Зевс не отвечает. Здесь, как и в приведенной выше цитате, повисает чудовищный вопрос о самом существовании богов.

Но дело не только в богах. Для Ясона в прямом смысле нет ничего святого. Ни узы брака, ни долг благодарности, ни чувства других для него ничего не значат. Пазолини развивает эту тему. В фильме Ясон, в противоположность Медее, беззаботен, легок, на все смотрит одинаковым беспечно-равнодушным взглядом. В сценарии – только пожимает плечами. Он так же безразличен к слезам Главки, как и к мольбам Медеи. Пазолини усиливает эти черты, подключая мотивы мифа. Ясон – ветер, потомок Эола. В фильме отчетливо ощущается его оторванность от корней: у него нет родины, города, рода. Его воспитал кентавр, трон отца ему не достался, да Ясон и не стремился его добыть (он поплыл за руном, потому что так велел Хирон). Его попытки укорениться оказываются ложными. В сценарии это выражено яснее, особенно в финальной фразе: «Ясон опять оглядывается, потом, едва заметно пожав плечами, отворачивается от огня и цитадели и шагает вниз по склону навстречу своей будущей судьбе»³⁸ (этой будущей судьбы у Ясона в фильме нет, о чем будет сказано ниже). Ясон в сценарии отворачивался от двух символов, которые связывали его с этой землей, с его прошлым, и уходил налегке. цитадель – город, возможность укорениться, основать род, прикрепиться к месту. Но Ясону безразлично, этот город или другой (та жена или эта). Второй символ, огонь, – конечно, Медея. Огонь и ветер соединяются в первой половине фильма в сцене стоянки в ярком символическом образе: перед тем, как Ясон возьмет Медею, аргонавты раздувают огонь в костре через тростник. С этой сценой перекликается другая ближе к финалу: перед тем, как убить сыновей, Медея купает их, а воспитатель дует на догорающий огонь в очаге. И звучит та же музыка, что и во время стоянки. Холодеет очаг, Медея усыпляет детей, история ее любви приходит к концу. Все, что останется за ней – только страдание, яростный огонь, в котором погибнет и сама Медея.

Связь образа Медеи с Еврипидом у Пазолини более сложна: если образ Ясона в фильме развит «по прямой» в соответствии с заданным в трагедии вектором, то в случае Медеи есть и развитие, и полемика. У Еврипида Медея с самого начала показана как дикая варварка. Ее страдание не знает меры, и уже в пародии мы видим, что это беспокоит хор коринфянок³⁹, ведь для греков мера, порядок и в мыслях, и в чувствах – норма. Живя в Греции, Медея Еврипида только внешне приняла образ жизни греков. Едва счастье оставило ее, она тут же выплеснула свое варварское, дикое начало. Однако Еврипид явно на стороне Медеи, и особенно это заметно в агоне, где Ясон, лицемеря, пытается убедить жену, что оставил ее ради нее самой

³⁶ Ярхо В.Н. Драматургия Еврипида и конец античной героической трагедии // Еврипид. Трагедии: В 2 т. (Серия: Литературные памятники.) Т. 1. С. 576.

³⁷ Еврипид. Ифигенія в Авлиде // Еврипид. Трагедии: В 2 т. (Серия: Литературные памятники.) Т. 2. С. 496.

³⁸ Пазолини П.П. Медея // Пазолини П.П. Теорема. М., 2000. С. 383.

³⁹ «Как львица в муках родильных, Так дико глядит она» (Еврипид. Медея // Еврипид. Трагедии: В 2 т. (Серия: Литературные памятники.) Т. 1. С. 70, ст. 185–186).

и их детей. Реплики Медеи и хора (а хор всегда говорит лишь то, с чем согласен автор) ясно дают понять, что Еврипид разоблачает цветистую ложь Ясона:

Корифей

Ты речь, Ясон, украсил, но сдается...
Что ты неправ, Медею покидая.

Медея

...Наказанью
Я высшему подвергла бы того,
Кто говорить умеет, коль при этом
Он оскорбляет правду.⁴⁰

Смысл послания Еврипида, по-видимому, в том, что «цивилизованный» грек, вооруженный риторикой (которая в его устах превращается в демагогию – прозрачный намек на ситуацию афинской демократии), оказывается хуже дикой варварки Медеи, способной убить своих детей. Послание не слишком лестное, поэтому, как известно, трагедия заняла в состязании третье место, что означало ее полный провал.

Пазолини показывает нам другую Медею, которая, принимая мир греков, меняется и внешне и внутренне. В фильме есть значимый момент, когда дочери Пелия одевают Медею в греческие одежды в благодарность за то, что она не причинила вред их отцу (а в мифе, напомним, она уговорила дочерей убить Пелия, пообещав его омолодить, воскресив чудесным образом, но после отказалась его оживлять). Здесь особенно отчетливо видно, как, включившись в диалог и с Еврипидом, и с мифом, Пазолини соединяет несколько планов, заставляя их перекликаться и создавать неожиданные эффекты. Вариативная природа мифа давала греческим трагикам большую свободу в трактовке сюжетов. По-своему этим пользуется и Пазолини. Он показывает, что знает, но не реализует вариант смерти Пелия, оставляя его в подтексте. И вот парадокс: дочери Пелия в фильме также *знают, что могло бы произойти*, потому и благодарят Медею. Возникает вопрос, в каком времени, в каком мире живут дочери Пелия? Они словно вышли из мифа (в прямом смысле), но не в трагедию, а в некое общекультурное пространство традиции, где сосуществуют разные варианты их судьбы. Со слезами, с ласками они снимают с Медеи ее колхидское жреческое облачение (а мы видели во время ритуала, что она жрица⁴¹, которая заводит солнцеворот) – буквально снимают с нее ее веру, и обряжают ее в царские одежды Иолка. Медея принимает эту замену. Она сделала выбор, и примет все правила игры. Но сам греческий мир в конце концов отвергнет ее, и ей придется ответить ему тем же – такова трактовка Пазолини.

⁴⁰ Еврипид. Указ. соч. С. 85, ст. 578–581.

⁴¹ То, что Медея – не просто волшебница, а жрица (если не само божество), ясно прослеживается в мифе: будучи внучкой Гелиоса, а по другой версии и дочерью Гекаты, она могла служить этим богам. На ее жреческие (или божественные) функции указывают связанные с ней чудеса, а также неоднократно повторяющийся мотив расчленения. Ее брат Апсирт («разрубленный на куски»), Пелий – варианты ритуальной жертвы. Пазолини особо выделяет этот мотив. В фильме, через колхидский ритуал, он дополнительно перекликается с мотивом расчленения Диониса. На другом уровне жреческая природа героини выражена в ее бесстрастности (сравните со страстной, мятущейся Медеей Еврипида): в фильме Медея убивает безэмоционально, как жрица.

В соответствии с этой трактовкой Пазолини переосмысляет и основной сюжетный мотив – месть Медеи. Эта линия в фильме – самый яркий пример плодотворного взаимодействия интерпретатора и материала. Выбирая между логикой мифа и трагедии Еврипида, в этом случае Пазолини доверился мифу, и миф сам вывел его к верному решению (в этом преимущество диалогической, субъектно-субъектной позиции: сам материал начинает навязывать смыслы интерпретатору, и как результат – точное попадание). Отказавшись от образа ненасытной, жестокой мстительницы, какой Медея была у Еврипида, Пазолини должен был как-то иначе обосновать смерть Главки и царя Креонта. Смирившаяся Медея могла причинить вред только косвенно, даже невольно («Я сосуд со знаниями, которые мне не принадлежат», – отвечает она в фильме служанке, взывающей к ее гордости). В этом – прямая полемика с Еврипидом. Как видно из сценария, первоначально Пазолини хотел дать психологическую, вернее, психоаналитическую мотивировку смерти Главки (комплекс вины), однако эта мотивировка выглядела довольно неубедительно, так как сама требовала объяснения. К тому же психологическая логика противоположна мифологической. Поэтому закономерно, что в окончательном варианте победила безошибочная логика мифа. В фильме смерть Главки проигрывается в двух вариантах: первый раз – в воображении (видении) Медеи, второй раз – в реальном плане. Во втором случае, как было и в сценарии, Главка кончает с собой. Однако само сопоставление этих планов породило совершенно иное толкование эпизода, чем предполагалось вначале. Медея – жрица, ее сила не в деяниях, а в волениях. Достаточно ей было закрыть глаза и дать себе волю, насытить душу мечтой о мести, и все сбылось само собой. Обычное платье стало смертоносным (в фильме ясно показано, что оно не отравлено: дети, воспитатель, Ясон, служанки Главки прикасаются к нему без вреда для себя). Мысль Медеи становится материальной. Эта идея поддержана в фильме на многих уровнях, автор дает понять, что и ритуал сам по себе (убийство жертвы как сумма физических действий) ничего не значит, только вера и воление придают ему смысл. И даже глупый Ясон догадался, что руно вне Колхиды не имеет силы (отдавая свой трофей Пелию, он это говорит).

Но и в отдельно взятом реальном плане комплекс вины как причина самоубийства Главки в фильме не читается, скорее в судьбе Медеи Главка провидит свою судьбу. Ясон принес несчастье Медее, принесет и ей, ведь таков нрав Ясона: на слезы Главки он отвечает все тем же легким движением губ, напоминающим воздушный поцелуй, каким он отвечал на взгляд Медеи – то страстный, то гневный, то молящий. Главка предчувствует то, что надвигается, ее инстинкт так же верен, как воля Медеи. В этом смысле они – одной природы (женское, изначальное, древнее). То же предчувствие судьбы охватило Медею в храме перед золотым руном. Она вдруг ощутила все наперед: боль, обиды, смерть. Но даже не попыталась отвести неизбежное. Сама стала орудием своей судьбы. Так обреченный в жертву не может не уступить жрецу и покорно идет под топор⁴².

Это зеркальное прочтение судеб двух женщин выводится из общей структуры фильма, объединяющей в единое ритуальное действо разные времена и пространства за счет зеркально повторяющихся элементов. Когда, призвав Ясона и детей, Медея дает им свой наряд, чтобы они отнесли его Главке (видение Медеи), начинается звучать музыка колхидского ритуала, на заднем плане в проеме двери видны вооруженные колхидские воины. Потом Главку обряжают, и звучит музыка кульминации жертвоприношения, а нижняя рубашка Главки, которую скроет колхидский синий, в цветах жертвы (желтый, красный). Облачившись, Главка видит в зеркале чужую женщину – жрицу, что принесет ее в жертву (подаренное платье полностью идентично одеянию Медеи в Колхиде, которое снова оказывается на ней в ее видении как знак вернувшейся силы и связи с Солнцем-первопредком). Глядя в зеркало, Главка, по сути, видит то же,

⁴² Это мифологично (а не драматично): у Эсхила Ифигению, «как козочку», волокли на алтарь, но миф и ритуал требуют от человека безусловной покорности судьбе, включенности в процесс ее исполнения.

что жертва в Колхиде перед смертью. И тогда смерть настигает ее. В реальном плане, повторяющем этот эпизод, почти нет музыки, но когда Главка бежит, чтобы броситься с городской стены, звучит фонограмма оплакивания Апсирта. В том же реальном плане, Медея, насытившаяся видением смерти Главки и смирившаяся с браком Ясона, одевается в темно-красный «коринфский» цвет (такой же у царя, пришедшего сообщить Медее о ее изгнании). Теперь она сама готовится стать жертвой.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.