

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
Конец ознакомительного фрагмента.	13

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 семьей 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 (таковыми 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. <...> Приношение 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 Фрейдберг 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.

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.

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.