

## ЛИКИ ДРЕВНЕРИМСКОЙ КУЛЬТУРЫ

DOI 10.25991/AE.2019.18.29.011  
УДК 791.43.03

### Забудская Я. Л.

Забудская Яна Леонидовна — кандидат филологических наук,  
доцент кафедры классической филологии филологического факультета  
Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова  
Москва, Россия  
E-mail: yanazabud@mail.ru

### ПОЭТИКА КОНТРАСТА: КИНОВЕРСИИ СУДЬБЫ КОРИОЛАНА

В статье рассматриваются контрастные по отношению друг к другу киноверсии судьбы Кориолана. Амбивалентность морально-этической наполненности сюжета в римской и греческой трактовке приводит к разнообразию последующих интерпретаций: от шекспировской драмы о гибели героя как явления до Кориолана-протофашиста и персонажа «Голодных игр», от положительного героя пеплума (через фильм-загадку Кокто — единственный случай сюжетного пересечения между артхаусом и блокбастером в кинематографической рецепции античности) к отрицательному герою современного боевика.

**Ключевые слова:** интерпретация, киноадаптация, сюжет, рецепция античности.

### Zabudskaya Ya. L.

#### POETICS OF CONTRAST: FILM VERSIONS OF THE FATE OF CORIOLANUS

The article discusses contrasting film versions of Coriolanus' lot. The moral and ethical ambivalence of his lot in Roman and Greek interpretation leads to a variety of subsequent versions: from Shakespeare's tragedy about the death of a hero as a phenomenon to proto-fascist Coriolan and a character in the *Hunger Games*, from a positive character in the peplum (through the "chef d'œuvre inconnu" of Cocteau, the only case of a plot intersection of an arthouse and a blockbuster in the cinematic reception of antiquity) to a villain in the modern blockbuster.

**Keywords:** interpretation, film adaptation, plot, reception of antiquity.

Сюжет, о котором пойдет речь, — многослойный и многоаспектный. Конечно, за века интерпретации, пройденные античными сюжетами, все они стали более или менее многослойными (в целом разнообразие трактовок при интерпретации любого известного сюжета — явление неизбежное), но все-таки в истории Гая Марция Кориолана двойственность присутствовала с самого начала.

Во-первых, потому, что сюжет, приходящийся на эпоху становления республики после изгнания царей, скорее относится к области легенд и преданий, чем к реальной истории\*. Во-вторых, потому, что греки интересовались судьбой Кориолана не меньше, чем римляне (по объему изложение этой истории Дионисием Галикарнасским и Плутархом значительно превосходит рассказы Тита Ливия, Валерия Максима и краткие упоминания Цицерона). При этом греческая и римская интерпретации значительно расходятся: для Рима важно противопоставление доблести и предательства, а также благочестие по отношению к матери, а греческие авторы делают акцент на хитросплетениях политической

борьбы, взаимоотношениях «героя» и «народа», плембса, а уступку просьбе матери и отказ от осады Рима Плутарх толкует как слабость. В-третьих, важную роль сыграл Шекспир: современные театральные интерпретации сюжета — это исключительно интерпретации шекспировской драмы, но и другие версии судьбы Кориолана невольно рассматриваются через призму Шекспира.

“The Tragedy of Coriolanus”, последняя из «римских» драм Шекспира, основана на тексте соответствующей биографии Плутарха («Марций») в переводе Томаса Норта. Некоторые сцены Шекспир практически воспроизводит по античному источнику (Act III, Scene I; Act IV, Scene V), но в целом налицо изменения в расположении материала с целью обострения драматического конфликта: на первый план выносятся конфликт героя с плебсом из-за нехватки хлеба\*\*, избрание консулом совпадает с изгнанием (у Плутарха, например, именно за это Марций мстит отказом раздавать хлеб). Подчеркивается нежелание героя заигрывать с народом, например, показать шрамы: Плутарх упоминает существовавший у римлян обычай, указывая, что Марций мог бы это сделать, но не стал, а у Шекспира это превращается в развитой мотив — раны Ко-

\* События относятся к началу V в. до н. э., их первое упоминание — не раньше III в. до н. э. в «Анналах» Фабия Пиктора, на которые ссылается Тит Ливий (I в. до н. э.); Дионисий Галикарнасский упоминает, что Кориолана «прославляют в песнях и стихах» (ᾄδεται, ὑμνεῖται, Dionys. Hal. AR. VIII. 62. 3).

\*\* Здесь можно увидеть и историческую подоплеку, хлебные бунты в Мидланде в 1607 г. [5, p. 5].

риолана сначала подсчитывает мать, считая их залогом избрания в консулы, но Кориолан отказывается от демонстрации.

Роль матери значительно увеличена — если Дионисий говорит о ней только в связи с посольством, ставшим для Кориолана гибельным, то Плутарх упоминает ее неоднократно, показывая, как недостатки материнского воспитания приводят к слабости и гибели героя. У Шекспира мать действует в истории с самого начала, и в некоторых постановках (например, в трактовке театра Донмар, где Кориолана играет Т. Хиддлстон) взаимоотношения Марция с матерью выносятся практически на первый план, превращая героя в «маменькиного сынка». С самого начала появляются два антагониста: боевой — предводитель вольсков Тулл Авфидий и политический — трибун Сициний. Итак, система персонажей усложнена, все они выступают контрастом к главному герою, при этом у Шекспира не видно прямого осуждения, скорее, оправдание: «Он слишком прям, чтоб в мире с миром жить». Отсюда — и трудности с интерпретацией: если Драйден трактовал эту трагедию как “truly great and truly Roman” (цит. по [4, р. 14]), то последующие критики указывали на недостатки драматургии (пьеса длинная, герой несимпатичный, Авфидий и народные трибуны, отрицательные персонажи, остаются ненаказанными [4, р. 13, 15]), а Бернард Шоу утверждал, что это величайшая шекспировская комедия (цит. по [3, р. 23]). Из-за социальной остроты (богатый материал для экономических и политических критиков, феминистов и психоаналитиков; ср. [6]), или, несмотря на нее, эта пьеса оставалась одной из самых редко ставящихся шекспировских драм [4, р. 33].

История киноверсий судьбы Кориолана являет собой пример контрастных по отношению друг к другу интерпретаций. Конечно, случаи, когда последующие версии полемичны по отношению к предыдущим в общей идее или в деталях, для истории кино вполне обычны и даже естественны, но в нашем случае речь идет не о полемике, открытой или даже бессознательной, а именно о контрастности в толковании сюжета.

Первая экранизация судьбы Кориолана — это кинофильм Жана Кокто 1947 г. с Жаном Маре в главной роли. Эту киноверсию можно определить как фильм-мистификация или фильм-мираж (сам Кокто называл его “chef d’œuvre inconnu”): картина снималась ручной камерой на любительскую пленку (оператор А. Филипаки), без намерений показывать ее публике (только нескольким друзьям); и единственная копия кинопленки недоступна. В таких обстоятельствах что-либо анализировать трудно — можно лишь делать предположения: фильм был немой, короткометражный и вряд ли основывался на Шекспире (сохранившаяся страница сценария заставляет предположить весьма вольное обращение Кокто с сюжетом, как, например, и в случае с мифами об Орфее или Эдипе).

В 1964 г. выходит пеплум Дж. Феррони *Coriolano: eroe senza patria*, что в переводе с итальянского должно было бы означать что-то вроде «Кориолан: герой, лишенный родины». Но не тут-то было: на русском фильм был назван «Триумфатор», на французском *La Terreure des gladiateurs* («Гроза гладиаторов»), по-немецки — *Tribune von Rome* («Римский трибун»). В фильме нет ни триумфа, ни гладиаторов, а трибуном, как мы помним, является антагонист главного героя — Сициний, и объяснить такое упорное нежелание упоминать Кориолана можно лишь стремлением подчеркнуть полное отсутствие связи с шекспировским сюжетом.

Итак, от изысков Кокто к жанру пеплума, жанра, адресованного широкой аудитории, с батальными сценами, однозначностью личностных характеристик и открытым морализмом. Похоже, что эти две экранизации — единственный случай сюжетного пересечения между архаусом и блокбастером в кинематографической рецепции античности (пеплум предпочитает сюжеты эпические — Троянскую войну, приключения Энея, подвиги Геракла, а «серьезное» кино — сюжеты изначально трагические, Атридов, Эдипа, Медею). Практически на излете популярности пеплума, когда уже исчерпаны сюжеты с Гераклом, Цезарем и гладиаторами, Дж. Феррони находит еще неизбитый и внешне подходящий («что-то героическое про Рим») сюжет. Однако жанровые рамки не могут не вызвать изменения, которые приходится претерпевать сюжету для соответствия духу *Sword and Sandal*. Герой по законам жанра должен быть положительным — Шекспир, стало быть, не годится, и сценарий маневрирует между версиями Ливия, Дионисия и Плутарха. Ближе к тексту Плутарха изображена осада Кориол, которая становится центральным эпизодом фильма — и по хронометражу, и по изображению героя: сначала он демонстрирует таланты в военной стратегии и тактике, затем — безумную отвагу и силу. Некоторые эпизоды больше похожи на позаимствованные из Дионисия Галикарнасского — впрочем, возможно, сценарий не столько опирается на Дионисия, сколько отталкивается от Шекспира, представляя собой «экранизацию наоборот». Кориолан здесь — однозначно положительный персонаж: отпрыск царского рода (для Рима, только что изгнавшего царей, это совсем не похвала, и Плутарх, например, это понимает, но в фильме происхождение трактуется как положительный штрих к портрету), он сам предлагает раздать голодающему народу хлеб и по доброй воле отправляется отбивать похищенный обоз. И в консулы, в отличие от традиционной версии, он совсем не рвется, а лишь поддается на уговоры сенаторов.

Главную роль в фильме исполнил Гордон Скотт, американский киноактер и культурист, известный по роли Тарзана. Во время расцвета пеплума он переехал в Италию в «Голливуд на Тибре» и после этого не снимал туник и эксомид (играл Рема, Цезаря, Геракла), а если и снимал, то только для де-

монстрации обнаженного торса. В «Кориолане» у него работа «на сопротивление» — он всегда одет. Точнее, почти всегда — обнажение в этом сюжете имеет особый смысл, и в фильме этот смысл обыгрывается: сцена демонстрации ран, от которой отказался герой Шекспира (но к которой Марций прибегнул согласно Дионисию), здесь становится одной из самых значимых визуально, затмевая гикесию (ритуальную просьбу матери). При том, что изображение стоящих на коленях перед Кориоланом матери и жены — главная визуальная реализация этого сюжета в европейской живописи, в фильме сцена гикесии обходится без коленопреклонения и выглядит проходным эпизодом, нужным для возвращения героя, вынужденного стать предателем, в амплу положительного.

Вина героя также изменена: гордыня, на которую делает акцент Плутарх и вслед за ним Шекспир, и обвинение в нечестном распределении военной добычи, которое упоминает Дионисий — все это не подходит идеальному герою Скотта. Напротив, он отказывается от своей доли в добыче, и надменность, которую он все же демонстрирует, — минимальна и вызвана скорее его прямоотой, чем чрезмерной гордостью. Поэтому появляется более простой и очевидный вариант обвинения — в убийстве римского гражданина (хотя по Плутарху Кориолан, напротив, спас жизнь римского воина в битве против Тарквиния), но в глазах современного зрителя оправдать Кориолана должен тот факт, что он убивает труса, в решающий момент бегущего с поля боя и призывающего к бегству остальных.

Более очевидно прописана интрига — противостояние Кориолана и народного трибуна Сициния (второй трибун, Брут, — персонаж положительный, а его сын оказывается еще и героем любовной линии). У Шекспира народные трибуны, конечно, болтуны и популисты, но они просто пользуются ситуацией. В пеплуме Сициний стремится к власти, пренебрегает интересами плебеев, манипулирует толпой, плетет заговор, предает Рим вольскам, ставит лучника-«киллера» против нашего героя (фильм, заметим, 1964 года, так что этот эпизод, не имеющий ни малейшего подкрепления в источниках, является очевидной попыткой актуализации сюжета и отсылкой к современным событиям). Вопреки историческим фактам (народные трибуны обладали неприкосновенностью), но в соответствии с жанром, герой и антагонист сходятся в поединке. Кориолан, конечно же, злодея разоблачает, и подготовленный выстрел обращается против заговорщика — так реализуется наказание виновных, которого недостает Шекспиру.

При этом сведена к минимуму роль главного антагониста по Плутарху и Шекспиру — Тулла Авфидия; он скорее временное обстоятельство, чем противник. Ему нужен мир, что позволяет с легкостью отодвинуть его на второй план после отступления героя и исключить вопрос о мести Кориолану вольсков и лично Авфидия за предательство.

Исход, таким образом, благополучен, как и положено в пеплуме\*. В финале герой с женой и сыном покидает Рим, проезжая через ворота-арку — такой «триумф наоборот», трагическая ирония, случайная или предусмотренная замыслом авторов — судить трудно. В этом фильме пафос и ирония сочетаются довольно тесно, придавая пеплumu непривычную глубину: легкость, с которой плебеями манипулирует Сициний, и скорость, с которой они то отворачиваются от Кориолана, то начинают его прославлять, очень странно смотрятся с точки зрения демократических ценностей...

Неожиданно востребованным и актуальным сюжет становится в новом тысячелетии. В 2011 г. Р. Файнс, сыгравший Кориолана десятью годами ранее в Королевском шекспировском театре, выпускает фильм, где является одновременно режиссером и исполнителем заглавной роли. Литературной основой здесь, разумеется, выступает Шекспир; и если в театральной постановке с участием Файнса Шекспир был, судя по костюмам, осовременен до XIX в., то в фильме мы видим реалии современные: автомобили и телевидение, бомбы и автоматы, камуфляж и парадную военную форму в антураже, напоминающем о Третьем рейхе. Брутальная модернизация Файнса превращает драму Шекспира в политический триллер с элементами боевика. Основные события подаются в стилистике *media allegoria*: съемки сцен боев ведутся ручной камерой, а выборы показаны через телевизионные репортажи. Таким образом скрытая внеисторичность сюжета становится эксплицитной.

Сама по себе идея не то чтобы нова: в 1996 г. через подобное осовременивание прошли шекспировские «Ромео и Джульетта», а в том же 2011 г., когда вышел фильм Файнса, в России был снят в той же стилистике «Борис Годунов» Владимира Мирзоева. Применительно к нашему сюжету эту идею высказывал еще Тайрон Гатри. Это особенно интересно: будучи режиссером «Эдипа царя» (*Oedipus rex*, 1957), представляющего собой ярчайший пример театральной, нарочито архаичной манеры кинематографической рецепции античности, «Кориолана» Гатри рассматривает с точки зрения современной стилистики: римский костюм плохо смотрится на простом смертном, он необязателен даже для постановки Цезаря, и уж тем более — для Кориолана. Его фактура — телевизионная, он — герой блокбастера, «героический тенор» [2, p. 69, 71]. Сам Гатри поставил «Кориолана» (в *Nottingham Playhouse*, совместно с Джоном Невиллом) в костюмах наполеоновских времен [1, p. 7].

Если в пеплуме визуальные эффекты чисто внешние (римляне в красном — вольски в сине-зеленом; плебеи в темном — сенаторы в белом; воины в темном — просительницы опять же в белом),

\* Такой вариант судьбы Кориолана, кстати, поддержан традицией: Ливий со ссылкой на Фабию упоминает, что герой остался в живых (“apud Fabium, longe antiquissimum auctorem, usque ad senectutem vixisse eundem invenio”, II. 40. 11).

то в фильме Файнса визуализация не менее важна, но более содержательна: обходясь без слов о мире и войне, он наглядно демонстрирует, насколько комфортнее Кориолан чувствует себя в камуфляже по сравнению с парадной формой и костюмом штатского. Современное вооружение придает и новый смысл поединку антагонистов. У Шекспира такие поединки (в «Гамлете», «Макбете», «Ричарде III») обязательны и символичны [2, р. 72]. В театре эта наглядная реализация антагонизма, как правило, изображается посредством стилизованной хореографии; в фильме Файнса, когда после стрельбы из современного оружия герои сходятся в поединке на ножах, мы видим антагонизм скорее животный, чем символический.

Визуализация позволяет несколько сократить за счет невербалики текст Шекспира: например, из фразы «возвращается Марций, обливаясь кровью» (в таком виде герой проводит половину первого действия, 1.4–1.9) Файнс делает знаковый образ, вынесенный на рекламный плакат. Авфидий (Джерард Батлер) тоже сыграл молча то, что должен был провозгласить: у Шекспира Авфидий произносит над телом убитого вольсками Кориолана «Я скорбью потрясен, ... почтить мы память славную должны»; в фильме Батлер выражает и ненависть, и скорбь исключительно мимикой. Следуя Шекспиру, Файнс сохраняет традиционную систему персонажей, но для каждого обостряет его самую главную черту, подчеркивающую роль во взаимоотношениях с героем: Авфидий, как уже было сказано, в пеплуме Феррони является фигурой второстепенной, а здесь он — личный враг Кориолана, при этом персонаж положительный, защитник родины (возможна сознательная параллель с сыгранной четырьмя годами ранее настоящей «пеплумной» ролью Батлера — Леонидом в «300 спартанцах»). Мать, в пеплуме отошедшая на второй план, — ярчайшая фигура (в исполнении Ванессы Редгрейв): она не просто с упоением подсчитывает, но и сама перевязывает раны сына, в сцене чествования она облачена в подобие формы, воплощая собой идею «современного матриархата», она практически вступает в бой с Сицинием — тем значительней то, что она опускается перед сыном на колени («зеркальная» сцена — точно так же герой вставал на колени перед матерью, получая *cognomen* и прочие почести) и только тем и добивается его уступки. Сенатор Менений, покровитель Кориолана, в пеплуме ироничен и шутилив, он то служит для снятия излишнего пафоса, рассказывая для усмирения плебса басню о возмущении всех частей организма против бездельника-желудка, то добавляет пафос, произнося финальную фразу «никогда еще не выезжал из ворот Рима столь благородный человек». В фильме Файнса Менений, следуя Шекспиру, тоже шутит и рассказывает басню, но, не сумев убедить Кориолана, кончает жизнь самоубийством (вопреки всем предшествующим версиям, включая Шекспира), что, видимо, призва-

но подчеркнуть «убийственную» непреклонность героя.

Таким образом, в отношении пеплума Феррони фильм Файнса представляет собой двойкий контраст — и в этическом и в эстетическом аспекте. Брутальный положительный герой сменяется брутальным отрицательным (с Кориоланом Скотта коррелирует скорее Авфидий Батлера, чем Кориолан Файнса), внешняя «красивость» античных драпировок и сверкающего металла — камуфляжем и «дрожжащими» кадрами репортажа с поля боя. И если фильм Феррони — это адаптация сюжета к жанру, то работа Файнса — это пример авторской интерпретации, кинематографического «перевода» античной эстетики на современный киноязык. При этом вневременной ракурс подчеркивается контрастом визуального ряда и шекспировского текста. Для пеплума важно, что это римский сюжет, для фильма Файнса, напротив, Рим условен. Этнографическая конкретика нивелируется, это «место, называющее себя Римом», снятое в Сербии, в Белграде, с участием сербских актеров в повязках Че и с титрами под новогреческую песню. Но Феррони, несмотря на изначальную пафосность жанра пеплума, ироничен к своему герою и перипетиям его судьбы; а у Файнса нет ни иронии, ни сатиры. Это различие в интонации, как и принципиальное расхождение в трактовке судьбы героя, — конечно же, следствие различия жанров. Но эта показательная контрастность версий обусловлена изначальной многослойностью сюжета и, как следствие, амбивалентностью его морально-этической наполненности.

Кстати, еще один пример привлечения (правда, косвенного) этого сюжета в качестве социальной сатиры — президент Кориоланус Сноу в «Голодных играх» (*The Hunger Games*, 2012), поставленных по трилогии Сьюзен Коллинз. Тут много заманчивых параллелей — не только имя героя, но и мотив голода/хлеба, и персонаж по имени Плутарх в качестве сценариста-политтехнолога. Но это уже пример поздней опосредованной, точнее сказать, ассоциативной рецепции.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Berry R. *Changing Styles in Shakespeare*. London; Boston: Allen & Unwin, 1981. — XI, 124 p.
2. Guthrie T. "Coriolanus", 1965 // *Coriolanus: Critical Essays* / ed. by D. Wheeler. New York: Garland, 1995. P. 67–76.
3. Maune J. *Topsy-Turvy and Other Carnavalesque Aspects in Coriolanus* // *AthJP*. 2016. Vol. 3. № 1. P. 23–38.
4. Ripley J. *Coriolanus on Stage in England and America, 1609–1994*. Madison, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press; London: Associated University Presses, 1998. — 431 p.
5. Steible M. *Coriolanus: A Guide to the Play*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 2004. — 155 p.
6. Wheeler D. Introduction // *Coriolanus: Critical Essays* / ed. by D. Wheeler. New York: Garland, 1995. P. XI–XXII.