

Научная статья
УДК 791.43/.45
DOI: 10.20323/2658-7866-2025-4-26-104
EDN XAHRNI

Греческая трагедия в кино: экранизация, адаптация, трансформация

Яна Леонидовна Забудская

Кандидат филологических наук, доцент кафедры классической филологии,
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, г. Москва;
доцент филологического факультета, Университет МГУ-ППИ, г. Шэньчжэнь, КНР
yanazabud@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0008-0178-1925>

Аннотация. Цель статьи – рассмотрение рецепции греческой трагедии в интермедиальном контексте, то есть различные формы обращения к классическим трагическим сюжетам в кинематографе. Первым этапом работы было уточнение типологии: манера театральная (например, экранизации «Эдипа» Тайрона Гатри и Филипа Сэвилла), реалистическая (фильмы Цавеласа и Какоянисса), метафорическая («актуализирующая манера» – это «Эдип» и «Медея» Пазолини, «Медея» Ларса фон Триера) и «метатрагедия» (здесь список наиболее широкий, пример – «Федра» Дассена, «Прометей» Кавалеридзе, «Канибалы» Лилианы Кавани и т. п.). Сложность типологизации в том, что к гетерогенной форме адаптируется гетерогенный же материал. Концепция изучения киноадаптации как «интерсемиотического» перевода позволяет сравнить различные «манеры» представления трагедии в кино с разными типами перевода (буквального или вольного). Анализ конкретных примеров различных типов киноадаптаций показал, что путь актуализации и «осовременивания» (в костюмах, в стиле, в проблематике) оказался для кинематографического дискурса наиболее продуктивным. Рецепция античности в современном кино схожа по обращению с античным материалом в современной литературе: основным принципом можно назвать деконструкцию. При этом хронологическое распределение стратегий киноадаптации противоположно картине литературных переводческих стратегий: история переводов любого текста, как правило, начинается с максимальной адаптации к национальной традиции и приходит постепенно к буквальности и точности, то есть отражению поэтического своеобразия оригинала; в кино мы видим обратный путь – от близости к литературным источникам в «театральных» версиях к искажению сюжета практически до неузнаваемости.

Ключевые слова: интерпретация; киноадаптация; сюжет; трагедия; театр; миф; рецепция античности

Для цитирования: Забудская Я. Л. Греческая трагедия в кино: экранизация, адаптация, трансформация // Мир русскоговорящих стран. 2025. № 4 (26). С. 104–118. <http://dx.doi.org/10.20323/2658-7866-2025-4-26-104>. <https://elibrary.ru/XAHRNI>.

Original article

Greek tragedy in cinema: screen version, adaptation, transformation

Yana L. Zabudskaya

Candidate of philological sciences, associate professor, department of classical philology, Lomonosov Moscow state university, Moscow;
associate professor of the faculty of philology, MSU-BIT university, Shenzhen, PRC
yanazabud@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0008-0178-1925>

Abstract. The paper aims to examine the reception of Greek tragedy in an intermedial context, i.e. different forms of reference to classical tragic plots in cinematography. The first stage of the work involves clarifying the typology: theatrical manner (e.g. Tyrone Guthrie's and Philip Saville's screen versions of Oedipus), realistic manner (films by Tsavelas and Kakoyannis), metaphorical manner ("actualizing manner" – Pasolini's Oedipus and Medea, Lars von Trier's Medea) and "metatragedy" (with a much longer list, for example, Dassin's Phaedra, Kavaleridze's Prometheus, "Liliana Cavani's Cannibals, etc.). Typologization is complicated because heterogeneous material is adapted to the heterogeneous form. The film adaptation is viewed as an "intersemiotic" translation, which helps to compare different "manners" of presenting tragedy in cinema with different types of translation (literal or free translation). The analysis of particular types of film adaptations shows that the way of actualizing and "modernizing" (whether in costumes, style, or problems) proves to be the most productive for cinematic discourse. The reception of antiquity in modern cinema is similar to the approach of modern literature to antique material: the main principle is deconstruction. At the same time, the chronological distribution of film adaptation strategies is opposite to literary translation strategies: the history of any text's translation usually starts with maximum adaptation to the national tradition, coming gradually to a literally accurate one, i.e. to reflecting the poetic uniqueness of the original. In cinema, it is the other way around – from being close to literary sources in the "theatrical" versions to changing the plot almost beyond recognition.

Key words: interpretation; film adaptation; plot; tragedy; theater; myth; prescription of antiquity

For citation: Zabudskaya Ya. L. Greek tragedy in cinema: screen version, adaptation, transformation. *World of Russian-speaking countries*. 2025; 4(26): 104–118. (In Russ). <http://dx.doi.org/10.20323/2658-7866-2025-4-26-104>. <https://elibrary.ru/XAHRNI>.

Введение

На разных этапах истории европейской культуры то один, то другой эпизод античной мифологии

обретает вдруг востребованность и множество интерпретаций. Особым образом все это отразилось в начале XX в. в новом жанре, предоста-

вившем новую жизнь античным сюжетам, – кино. Соединение оказалось взаимовыгодным: благодаря кино античные сюжеты нашли путь к широкой публике, незнакомой с греческой и римской литературой; кино в свою очередь благодаря античным сюжетам обретало культурную значимость.

Немое кино редко обращалось к древнегреческой трагедии, так как в нем предпочтительны были мелодрама и благополучный финал (например, в «Спартаке» Джованни Видали 1913 года действие останавливается на благополучном воссоединении героя с возлюбленной). Однако такой узнаваемый сюжет, как судьба Эдипа, несмотря на всю его трагичность не был недооценен и немым кинематографом – между 1908 и 1913 годом было создано сразу несколько киноверсий «Царя Эдипа»: в Италии (1910), в Нидерландах (1912), в Англии (1912 и 1913) и во Франции (1908 и 1912). Больше всего информации сохранилось о последнем фильме из перечисленных – французском фильме «Легенда об Эдипе» 1912 г. [Michelakis, 2013]. В отличие от остальных фильмов он не воспроизводит название трагедии Софокла, зато воспроизводит текст: исполнитель заглавной роли Жан Моне-Сюлли, игравший Эдипа и в театре, отказался сократить монологи и произносил их, хотя для зрителей немого кино его игра сводилась лишь к жестикуляции [Michelakis, 2013, p. 25]. Такой нарочи-

то «театральный» путь экранизации античного сюжета на данном этапе оказался тупиковым – отсутствие звука потребовало от нового вида искусства иных выразительных средств. Впрочем, в «Легенде об Эдипе» визуализация сюжета тоже играет немалую роль: сохранившиеся кадры свидетельствуют, что в этом фильме (как и в гораздо более позднем фильме Пазолини, заметим) софокловская версия сюжета предварялась изображением более ранних событий. Это неудивительно, так как в этой истории эпизод со Сфинксом наиболее привлекателен с точки зрения зрелищности – именно он презентировал историю Эдипа в живописи XIX в. (о взаимовлиянии литературной и живописной рецепции античности см. [Richards, 2008]) и нашел отражение в кино. И напротив, эпизод с гибелью Иокасты, в трагедии Софокла, переданный в рассказе вестника и восстановленный в фильме, стал примером «антизрелищности» и был подвергнут цензуре [Michelakis, 2013, p. 24].

Итак, благодаря кино античность из элитарного знания превращается в элемент массовой культуры и становится определяющим фактором жанра пеплум. Показательно, что в киноверсиях античных сюжетов мы очень редко встречаемся с экранизациями. Например, в качестве примера можно привести «Одиссею» Франко Росси (1968 г.) и Андрея Кончаловского (1997 г.), «Антигону»

Йоргоса Цавелласа, «Электру», «Троянок» и «Ифигению» Михалиса Какоянниса, «Эдипа» Тайрона Гатри (1957 г.) и Филипа Сэвилла (1967 г.). Заметно, что пеплум тяготеет к сюжетам эпическим, при этом жесткие жанровые рамки «массового» пеплума (красота костюмов и полуобнаженных тел, мелодраматичность и счастливый конец – а значит, вольное обращение даже с известным сюжетом) практически исключают обращение к трагедии, а вот интеллектуальное кино («высокий» пеплум) из всех античных сюжетов предпочитает прежде всего трагические – это «Эдип» (1967 г.) и «Медея» (1969) Пазолини, «Медея» Ларса фон Триера (1988), «трилогия» М. Какоянниса (1962–1977) и «Электра, любовь моя» Миклоша Янчо (1974), различные версии «Антигоны» и т. д. Предполагается, что препятствием для режиссеров является именно культурная значимость трагедии [Boschi, 2005, p. 19].

Методы работы и проблемы методологии

Основные методы работы определяются спецификой исследуемого материала: соединение описательного и сравнительно-типологического метода исследования.

В зарубежном антиковедении рецепция в кино – самостоятельный раздел: существуют книги и сборники как по теме в целом [Classical Myth and Culture in the Cinema,

2001; Solomon, 2001; Dumont, 2009; Richards, 2008 Aziza, 2016; A Companion to Ancient Greece and Rome on Screen, 2017], так и по отдельным аспектам – территориальным (Греция/ Рим) [Wyke, 1997; Cyrino, 2005; Nisbet, 2006; Fusillo, 2007; Hellas on Screen, 2008], жанровым (эпос/ трагедия) [MacKinnon, 1986; Homer, 2001; Michelakis 2013] и гендерным [Medea in Performance; 2000, Ancient Greek Women in Film, 2013], не говоря уже о статьях в журналах. В отечественных исследованиях объем работ на данную тему значительно меньше; нельзя не отметить работы Т. Ф. Теперик, Е. А. Чиглинцева и Э. Д. Фролова [Фролов 2002; Чиглинцев, 2009; Теперик, 2019; Теперик, 2020; Теперик, 2021; Теперик, 2022]. Заметим, что методология такого рода в исследованиях только формируется (1).

В работе проводится обобщение существующих подходов к проблеме изучения античного материала в кинематографе, предлагаются уточнения к существующей типологии и анализируется специфика адаптации античного материала к кинематографическому дискурсу в интермедиальном аспекте, проводится параллель между принципами киноадаптации и литературного перевода.

Типология киноадаптаций греческой трагедии

Одним из неизбежных аспектов в изучении киноверсий трагических сюжетов является их типология.

Кеннет МакКиннон заимствует ее из шекспироведения [Hardwick, 2003, p. 73], но к трем «шекспировским» типам 1) театральный (theatrical mode, пример – «Эдип» Гатри), 2) реалистический (realistic mode – фильмы Какоянниса), 3) filmic mode («Федра» Дассена) он добавляет еще 4) «метатрагедию» (пример – «Сон страсти» того же Дассена, основанный на сюжете «Медеи», а также «Эдип» Пазолини). При кажущейся очевидности эта классификация вызывает вопросы: *filmic* – это «кинематографический», так что можно понять, почему в этом качестве отказано воспроизводящему специфику античного театра «Эдипу» Тайрона Гатри, но почему эту характеристику нельзя отнести к фильмам Какоянниса? И почему не относится к «реалистичной» манере «Федра», адаптированная Дассеном к современным реалиям? Поэтому с опорой на предложенный вариант мы предлагаем свою версию типологии, частично совпадающую с версией МакКиннона.

Первая манера – **театральная** – это ранний этап освоения кинематографом трагических сюжетов. К ней можно причислить тесно связанного с театральной постановкой «Прометея Прикованного» 1927 года (спектакль был поставлен на первом дельфийском фестивале, организованном Ангелосом Сикелианосом, его женой Евой Палмер, а затем спектакль был превращен в фильм). Следующий этап – это

«Эдип» Тайрона Гатри (1957 г.), экспериментальность которого заключается в скрупулезном следовании специфике античных постановок – в костюмах и масках актеров, в особенностях нарочито искусственной игры и условности места действия. Видимо, эта постановка – своего рода ответ на расцвет «массового» пеплума, отдававшего предпочтение римским сюжетам, как в голливудском [Bakogianni, 2008, p. 125], так и в итальянском изводе. Иначе выражена «театральность» в фильме Филипа Сэвилла (1967 г.), тоже по-своему экспериментальном: текст Софокла сочетается со стилистикой пеплума, а действие разворачивается на руинах античного театра, что создает эффект реальности и одновременно нереальности происходящего. Этот прием – античный театр как место действия (в данном случае – театр в Сегесте) – был использован потом в постановке «Антигоны» Софокла (перевод Гёльдерлина, доработанный Брехтом) 1992 г. французских режиссеров Жана-Мари Штрауба и Даниэль Юйэ.

Однако попытки буквального следования духу и букве в фильмах Гатри и Сэвилла не имели успеха ни у зрителей, ни у критиков. Гораздо больший успех имела **реалистическая** (и тем самым удаленная от античной театральной стилистики) манера Михалиса Какоянниса; на год раньше его «Электры» (1962) Йоргос Цавелас в похожей

стилистике ставит «Антигону». В похожей, но не одинаковой, – «Антигона» Цавелласа более театральна [Bakogianni, 2008, р. 127], а в «Электре» Какоянниса активно и успешно используются специфические кинематографические средства выразительности. Возобновление в 1954 году в Греции постановок античной трагедии несомненно сыграло свою роль, однако, хотя и Цавеллас, и Какояннис были режиссерами театральными [Bakogianni, 2008, р. 126], фактором, объединяющим их фильмы, является реализм изображения – определяющий критерий для выделения этой группы. Впрочем, и реализм может быть различным – в данном случае мы видим его античную вариацию: отказ от участия в действии богов, «растворение» хора, естественность актерской игры. Манеру обоих режиссеров отличает:

- камерность и некоторая условность пространства (особенно отчетливо это проступает у Какоянниса: Цавелас для начальных кадров воссоздает в Фивах микенскую архитектуру наподобие Львиных ворот, в то время как настоящие Львийские ворота у Какоянниса практически незаметны);
- «реалистичность» проблематики – новогреческий исторический контекст [Bakogianni, 2008];
- в обоих фильмах в заглавных ролях – греческая актриса Ирен Папас.

Несмотря на сходство, восприятие фильмов традиционно отлича-

ется: «Антигону» Цавелласа считают неудачной, а «Электра» Какоянниса получила признание аудитории, в том числе и артхаусной.

Мужские персонажи «Антигоны» воспринимаются как ходульные, несмотря на то, что (или потому что?) они – символ послевоенной политической ситуации, которую критикует в фильме режиссер и при этом слишком напоминают «пеплумных» императоров [Bakogianni, 2008]. Это сходство подчеркивается финальным уходом пережившего полный крах Креонта в темноту, контрастирующим с традиционным голливудским киноприемом – уходом в даль. Влияние пеплума очевидно и в усилении любовной линии, едва намеченной Софоклом [Bakogianni, 2008]. Какояннис в свою очередь создает своего рода «антипеплум», противопоставляя собственную интерпретацию античности процветающим в то время пеплумам и голливудского, и итальянского образца. Пустынный пейзаж лишен красочности, кадры графичны и полны контрастов – особенно ярко это проявляется в диалоге Электры и Клитемnestры. Не менее важна и проблематика: Электра Какоянниса – это «Электра» Еврипида с софокловской модальностью, сочетание подчеркнутого бытовизма с реализацией высшего божественного возмездия, только без обязательного для Еврипида финального появления богов. Эта неоднозначность приносит успех, и «Троянок»

(1971) Какояннис снимает с вполне голливудским задором, пригласив на главные роли Кетрин Хепберн и Ванессу Редгрейв, а Ирен Папас неожиданно получает роль Елены. В «Ифигении» (1977 г.) голливудский задор пропадает, а Папас на этот раз достается роль Клитемнестры. Три фильма Какоянниса принято называть трилогией (2), но поскольку, трагедии Еврипида были поставлены Какояннисом не в хронологической последовательности, более верной была бы формулировка «обратная трилогия». Это сохранение, хотя и в искаженном виде, древнего принципа трагической трилогии Великих Дионисий, весьма показательно: так же Какояннис обращается и с визуальным рядом, минимизируя все детали и создавая «вневременную» Грецию [Michelakis, 2001]. В классической трагедии V в., заметим, универсализм создавался смешением, скопее, неосознанным, реалий микенской и классической Греции.

Третью манеру можно назвать **авторской** (так как это именно авторское кино, где имя режиссера определяет фильм не меньше, чем сюжет и имя автора источника), универсализирующей или же **метафорической** (так как античность здесь – прежде всего метафора, а место действия гораздо более условное, чем в манере реалистической). Это «Эдип» (1967 г.) и «Медея» (1969) Пьера Паоло Пазолини, «Орест» Василиса Фотопулоса (1969), «Электра, любовь моя»

(1974) Миклоша Янчо, «Медея» (1988) Ларса фон Триера. При всех различиях в подходах режиссеров к античному сюжету, во всех этих интерпретациях видно сходство: мир, в котором разворачивается сюжет античной драмы (а он, несмотря на все дополнения и отступления от мифологического канона, все же сохраняется), по своим художественным характеристикам отличается от современности и даже противопоставляется ей. Даже даты выхода этих фильмов говорят сами за себя: *во-первых*, заметно, что новый всплеск любви к античным сюжетам вызван обновлением технической базы, а как следствие, и киноязыка; *во-вторых*, очевидно, что интерес авторского, серьезного кино последовал за расцветом пеплума и представлял собой попытку вернуть античность из области массовой культуры в более привычную для европейской традиции область культуры элитарной.

«Эдип» и «Медея» Пазолини обычно ставятся в один ряд, но надо сказать, что характеристики художественного мира в них отличаются. «Эдип» начинается и заканчивается как фильм о современных событиях, и эта рамка, дополняющая «античные» марокканские пейзажи, создает ощущение реализма. В самом начале «Медеи» кентавр с его длинным монологом указывает на нереальность (рабочее название фильма – “*Visioni della Medea*”, то есть «Видения Медеи») и даже своего рода сакральность

мира, размещенного Пазолини в пейзажах Каппадокии, а его новое появление (в раздвоенном виде и в антураже пизанской Площади Чудес) эту нереальность подчеркивает. «Рамочность» композиции видна и в режиссерском решении в отношении сюжета драм: в обоих случаях мы видим сюжет (и частично текст) древнегреческой драмы, дополненный реконструкцией мифа. Впрочем, миф видоизменяется, пусть в отдельных, но существенных деталях: Медея участвует в человеческих жертвоприношениях еще до появления аргонавтов в условной Колхиде, а Эдип разговаривает с Тиресием до эпизода со Сфинксом (и победа над Сфинксом изображена совсем не так, как об этом рассказывает миф – Франко Читти, актер «с простым лицом», не может изображать героя, побеждающего чудовище мудростью). Антураж обоих фильмов – условно-исторический: Эдип носит шляпу, позаимствованную с греческих ваз классического периода, но наряду с ней мы видим и ассирийские накладные бороды, и загадочные мечи с прорезью посередине и очевидно затупленным концом. Античность Пазолини неклассична, это – дикий, «варварский» [Fusillo, 2007] мир: архаику микенских времен он передает через экзотические пейзажи Каппадокии и Марокко, а несостоявшаяся «Орестея» (нашедшая воплощение в документальном фильме “Appunti per un’Orestiade africana”) должна была разворачиваться в Африке. Через смешение реалий Пазолини передает универсальность греческого мифа, преломляя ее через призму фрейдизма [Carlà, 2008].

Еще большая условность отличает художественный мир последующих «метафорических» интерпретаций трагических сюжетов. Своего рода «парой» к «Медеи» оказывается «Орест» Фотопулоса (художника оскароносного «Грека Зорбы»). Эти фильмы вышли в один тот же год (1969), и образность в них на удивление схожа: это и идея «видений» главных героев, и добавленный в повествование ритуал человеческого жертвоприношения, и сходство каменных построек-декораций, и «краный» монтаж. Как и Пазолини, Фотопулос реконструирует и дополняет античный сюжет, выстраивая повествование от появления Клитемnestры у могилы Агамемнона до гибели Ореста. Нужно заметить, что из-за названия фильм часто считают вольной экранизацией «Ореста» Еврипида [Valverde, 2017, p. 88] – и напрасно: в первой половине мы видим гораздо больше сюжетного сходства с софокловской «Электрой», а вольная интерпретация мифа во второй половине фильма напоминает трактовку Еврипида только мучениями главного героя и его неумением договориться с народом, ради которого он пошел на матеребийство. Впрочем, мотивация главного героя взята скорее из современности, точнее, как считается, из идеологии хиппи [Valverde,

2017]: два красавца, античный курс Орест и нордический Пилад (пара, позаимствованная из «Сатирикона» Феллини, где исполнитель роли Ореста Хирам Келлер играл Аскилта), провозглашают всеобщее равенство и мир во всем мире, – но при этом Пилад убивает не умеющего смириться с действительностью Ореста.

Политическая интерпретация выходит на первый план и в фильме венгерского режиссера Миклоша Янчо «Электра, любовь моя». Здесь, как и в «Оресте» Фотопулоса, вневременные костюмы и пейзажи сочетаются с кадрами с современным оружием или техникой, а античный сюжет – с идеологией хиппи, не принимаемой, впрочем, большинством, окружающим героев. Как и у Фотопулоса, очевидна опосредованность в кинорецепции известного трагического сюжета: сюжет фильма Янчо основан на пьесе Ласло Дьюрко, а не на античной трагедии. Даже в «Медее», далекой, казалось бы, от политики, у Ларса фон Триера появляется политический аспект (проблемы преемственности власти). Таким образом, при всей яркости и индивидуальности художественных трактовок, эти фильмы обладают целым набором схожих черт: условность времени и пространства (это не современность, но и отсылок к классическим или микенским реалиям немногого), изменение некоторых сюжетных ходов, политизация сюжета. Заметим, что хотя в самой греческой

трагедии политический аспект был важен [Wohl, 2015], ее европейские интерпретации воспринимали трагические сюжеты скорее как вневременные [Carlà, 2008]. Отдельные моменты политизации все же имели место, например, в отношении «Царя Эдипа» у Корнеля, Вольтера и Шелли [Забудская, 2017], но в кино XX в. основным источником сюжетов «политических» был Рим, начиная с итальянского «национального» немого кино 10-х гг., продолжая «Спартаком» Кубрика и другими фильмами-пеплумами 60-х г. и заканчивая «Гладиатором» Ридли Скотта [Aziza, 2016].

Если вернуться к нашей типологии, эксплицитно фрейдистская интерпретация сюжета и перенос части действия в современность в «Эдипе» Пазолини действительно позволяют рассмотреть его как относящегося к следующему подтипу **метатрагедии**, как это делает МакКиннон. Однако тут уже проблема в нюансах характеристик каждого из подтипов. Если называть «метатрагедией» любой элемент современности в античном сюжете – все верно. Но если опи- сать «метатрагедию» более строго, как существенное видоизменение трагического сюжета в современных реалиях, при котором действие разворачивается в современном мире, а сюжетные ходы и персоны могут преображаться, тогда различие этих двух групп очевидно. Основной фактор для выделения

«метатрагедии» – подчеркнутое на всех уровнях (действия, персонажей, проблематики) осовременивание сюжета. В «Эдипе» Пазолини, однако, современный контекст в начале и конце киноповествования лишь обрамляет античный сюжет, подчеркивая метафоричность, но не относя действие целиком к современности, а, напротив, подчеркивая его «вневременной» характер.

Нужно признать, что метатрагедия дает нам самый большой список примеров: и по объему, и по хронологии, и по количеству привлеченных сюжетов. Начало этому списку положил «Прометей» Ивана Кавалеридзе 1936 года: сюжет о борьбе с царским режимом эксплицитно связан с античностью лишь названием и местом действия – Кавказ, а Прометей воплощает собой коммунистическую идеологию. Идеей социальной борьбы и страдания объединяются и последующие вольные трактовки того же сюжета: «Иллюзорная страсть» Грегори Маркопулоса (1964–1967), «Прометей во втором лице» (1975) и в особенности «фильм-поэма» «Прометей» Тони Харрисона 1998 г. Заметим, что образное визуальное решение сближает эти фильмы еще и с театральной манерой киноадаптации. Эдип становился героем современных событий вслед за версией Пазолини в японском фильме «Похоронная процесия роз» Тосио Мацумото (1969) и в «Эдипе Алькальде» («Эдип-мэр»), снятом в 1996 году по сценарию Га-

бриэля Гарсия Маркеса. Сюжеты «Федры» (1962) и «Медеи» (1978) переосмысливаются и осовремениваются в фильмах Жюля Дассена с Мелиной Меркури в главных ролях:

– «Федре» мы видим действие, разворачивающееся в наши дни *mutatis mutandis* (что превращает трагедию Еврипида в голливудскую мелодраму);

– «Медея» не в первый и не в последний раз для адаптации античного материала привлекается театральная образность (3) – героя Меркури играет Медею в театре и для достижения большей достоверности общается с женщиной, повторившей судьбу Медеи в наши дни.

Конечно, невозможно было обойтись без истории Атридов – не без труда, но сюжет все же пропускает в «Туманных звездах Большой Медведицы» (*Vaghe stelle dell'Orsa*) Лукино Висконти (1965), «Комедиантах» (*Ο Θίασος*) Тео Ангелопулоса (1975), в «Мой сын, мой сын, что ты наделал» Херцога (2009), и очевиден во «Вмешательстве» (*Interruption*) Зоиса (2015). В греческом кинематографе, помимо традиционных сюжетов, появляются и более экзотические: сюжет «Алкесты» Еврипида в фильме «Аид» (*Hades*) Харлампопулоса (1996) и сюжет «Аякса» Софокла в «Заложнике» Йаннариса (2005); в обоих случаях мы видим подчеркнутую политическую повестку, осуждение тиранических режимов и ксенофобии (4). Востребованным оказы-ва-

ется и сюжет «Антигоны» – в преображенном виде он появляется в «Каннибалах» (1970) Лилианы Кавани, в эпизоде «Германия осенью» Шлендорфа (1978) и в «Свинцовых временах» (Die bleierne Zeit/ Mari-anne and Juliane) Маргарете фон Тротта (1981). И если в «Каннибалах» запрет на погребение объясняется социальным протестом молодежи, то у Шлендорфа и фон Тротта появляется мотив терроризма, который в литературную версию «Антигоны» («Домашний огонь» Камилы Шамси) придет намного позже, в 2017.

Заключение

Итак, киноадаптация античного материала по определению предполагает сильное преобразование источника. И объяснение этому – не обязательно обращение к массовому зрителю: в артхаусных фильмах искажений античных сюжетов не меньше; развлекательность и актуальность проблематики – это две основы искусства кино, в данном случае оказывают действие единонаправленное, и мы видим вполне ожидаемые изменения сюжетов трагедий практически во всех вариантах киноадаптаций. При этом, с одной стороны, обращение авторов фильмов с сюжетом можно назвать реконструкцией: дополнение античной драматической версии элементами мифа, не изображенными античным драматургом, но востребованными современными кинематографистами. С другой стороны, для метатрагедии, а местами и для метафорической ма-

неры, не менее важно явление деконструкции – нарочитое искажение мотивов и поступков героев, опять же актуализирующее сюжет. Можно сказать, что деконструкция – это основной принцип рецепции античности в современном кино, как и в современной литературе (в литературе мы видим стирание жанровых рамок («перевод» трагических сюжетов в повествовательный жанр), повествование от первого лица в стиле беллетристированного дневника, эксплицитный феминизм (несмотря на всю его анахроничность), а также другие способы осовременивания проблематики).

Если считать киноадаптацию «интерсемиотическим» переводом, то охарактеризованные выше различные «манеры» представления трагедии в кино – это как разные типы перевода, буквального или вольного [Stathi, 2015, p. 322]. Интересно, что хронологическое распределение стратегий киноадаптации противоположно картине литературных переводческих стратегий: история переводов любого текста, как правило, начинается с адаптации к национальной традиции, затем приобретает черты конкретности и точности, то есть отражению поэтического своеобразия оригинала. В кино мы видим обратный путь: от максимальной близости к источнику в «театральных» версиях Гатри и Сэвилла, до искажающих сюжет практически до неузнаваемости интерпретаций в современном кино.

В истории кинематографа ушло несколько десятилетий на осознание

того же, на что европейской литературе понадобилось несколько столетий: античность ценна не как цель (а ведь практически в каждой европейской культуре – английской, французской, немецкой мы можем найти рассуждения о том, что именно она ближе всего к истинной античности), а как средство познания со-

временности. Главная ценность рецепции античного наследия в современной культуре – это не знакомство с сюжетом как таковым (хотя мы можем вернуться и к этому), а игра с сюжетом, наполнение античных сюжетов современным звучанием, актуальными темами, то есть ценность эвристическая.

Примечания

1. Особенno интересно наблюдать, как зачастую каждый превращает в концепцию собственные ощущения и предпочтения. В разговоре о кино вопрос нравится/не нравится, не стоящий для филологов применительно к изучаемым литературным текстам, остается если не решающим, то существенным фактором.

2. Это название уже устоялось (см. например, [López, 2007., р. 511-529], однако некоторые исследователи оспаривают сложившуюся традицию, например, [Mitschelakis, 2013, р. 42-42; Karalis. 2013, р. 182]. Нужно заметить, что отказ от идеи триптиха нивелирует художественный эффект, который создается благодаря участию Ирен Папас во всех трех фильмах.

3. См., например, «Комедианты» Ангелопулоса, фильм «Прометей во втором лице» (*Prometheus in the Second Person*) (1975) и фильм «Вмешательство» 2015 г.

4. [Kyriakos, 2018, р. 211]. В греческом кинематографе фильмов, основанных так или иначе на античной мифологии в целом и на трагедии в частности, гораздо больше, чем перечислено выше – это можно объяснить, помимо общей национальной причастности, и традицией регулярных театральных фестивалей, где трагедия трактуется как в классическом, так и постмодернистском ключе. Полный список работ греческих кинематографистов, основанных так или иначе на античной мифологии, см. [Kyriakos, 2018, р. 224].

Библиографический список

1. Забудская Я. Л. Политический аспект в рецепции мифа об Эдипе // Шаги = Steps. 2017. Том 3. № 4. С. 93–106.
2. Теперик Т. Ф. Рецепция античности в кинематографе: три версии о 300 спартанцах // Acta eruditorum. 2019. Т. 29, С. 56–61.
3. Теперик Т. Ф. Поэтика рецепции античности: Одиссей в кинематографе // Кафедра византийской и новогреческой филологии. 2020. № 6. С. 33–43.
4. Теперик Т. Ф. Рецепция мифа и рецепция образа: кинематограф // Orientalia et classica: Труды Института восточных культур и античности. Вып. IX, том 6. № LXXXVII. 2022. С. 359–368.
5. Фролов Э. Д. Новый опыт историко-художественной интерпретации античности: фильм Ридли Скотта «Гладиатор» // Мнемон. Вып. 1. 2002. С. 385–390.
6. Чиглинцев Е. А. Рецепция античности в культуре XX – XXI вв. Казань : Изд-во Казан. ун-та, 2009. 290 с.
7. A Companion to Ancient Greece and Rome on Screen. Chichester: Wiley-Blackwell, 2017. 568 р.

8. Ancient Greek Women in Film. Oxford : Oxford University Press, 2013. 376 p.
9. Aziza C. Guide de l'Antiquité imaginaire. Roman, cinéma, bande dessinée. Nouvelle édition. Paris: Les Belles Lettres, 2016. 368 p.
10. Bakogianni A. All is well that ends tragically: filming Greek tragedy in modern Greece // Bulletin of the Institute of Classical Studies. 51. 2008. P. 119–167.
11. Boschi A. Con il peplo o con la clava. Modelli di rappresentazione dell'antica Grecia nella storia del cinema // Cavallini, E. (ed.). I Greci al Cinema. Dal peplum d'autore' alla grafica computerizzata. Bologna : D. U. Press, 2005. P. 15–26.
12. Carlà F. Pasolini, Aristotle and Freud: Filmed Drama between Psychoanalysis and “Neoclassicism” // Hellas on Screen. Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth. Stuttgart : Franz Steiner Verlag. 2008. P. 89–116.
13. Classical Myth and Culture in the Cinema. Oxford : Oxford University Press. 2001. 350 p.
14. Cyrino M. S. Big Screen Rome. Chichester : Wiley-Blackwell, 2005. 292 p.
15. Dumont H. L'Antiquité au Cinéma: vérités, légendes et manipulations. Paris : Nouveau Monde. 2009. 688 p.
16. Fusillo M. La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema. Roma : Carocci, 2007. 246 p.
17. Hardwick, L. Reception Studies. Greece and Rome: New Surveys in the Classics (33). Oxford, U. K. : Oxford University Press. 2003. 128 p.
18. Hellas on Screen. Cinematic receptions of Ancient History, Literature and Myth. Stuttgart: Franz Steiner Verlag. 2008. 266 p.
19. Karalis V. A History of Greek Cinema. London: Bloomsbury Academic. 2013. 344 p.
20. Kyriakos K. Between two Centuries – Contemporary Greek Cinema and the Readings of Ancient Greek Tragedy // Logeion. A Journal of Ancient Theatre, 8. 2018. P. 211–248.
21. López J. A. La trilogía eurípidea de M. Cacoyannis // ΣΤΙΣ ΑΜΜΟΥΔΙΕΣ ΤΟΥ ΟΜΗΡΟΥ: homenaje a la profesora Olga Omatas. Vitoria : Universidad del País Vasco. 2007. P. 511–529.
22. MacKinnon K. Greek Tragedy Into Film. Rutherford, Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press. 1986. 198 p.
23. Medea in Performance 1500-2000, Oxford : Legenda. 2000. 304 p.
24. Michelakis P. Greek Tragedy on Screen. Oxford, U. K. : Oxford University Press. 2013. 280 p.
25. Michelakis P. The Past as a Foreign Country? Greek Tragedy, Cinema and the Politics of Space // Homer, Tragedy and beyond. Essays in Honour of P. E. Easterling, London: Society for the Promotion of Hellenic Studies. 2001. P. 241–257.
26. Nisbet G. Ancient Greece in Film and Popular Culture, Bristol : Phoenix Press. 2006. 170 p.
27. Richards J. Hollywood's Ancient Worlds. London : Bloomsbury Academic, 2008. 240 p.
28. Solomon J. The Ancient World in the Cinema (revised and expanded edition). New Haven, London: Yale University Press, 2001. 384 p.

29. Stathi I. Inter-semiotic Translation and Transfer Theory in Cinematic/Audiovisual Adaptations of Greek Drama // International Handbook of Semiotics. Dordrecht: Springer. 2015. P. 321–338.
30. Valverde G. A. Orestes de Vassilis Fotópolos: la deconstrucción filmica de un mito en clave pacifista // Dionysus ex machina. Rivista di studi sul teatro antico 8, 2017. P. 86–103.
31. Wohl V. Euripides and the Politics of Form. Princeton : Princeton University Press. 2015. 224 p.
32. Wyke M. Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema and History (New Ancient World). London : Routledge, 1997. 237 p.

Reference list

1. Zabudskaja Ja. L. Politicheskij aspekt v recepcii mifa ob Jedipe = A political aspect in the reception of the Oedipus myth // Shagi = Steps, T. 3, № 4. 2017. S. 93–106.
2. Teperik T. F. Recepçija antichnosti v kinematografie: tri versii o 300 spartancach = Reception of antiquity in cinema: three versions of 300 Spartans // Acta eruditorum. T. 29, 2019. S. 56–61.
3. Teperik T. F. Pojetika recepcii antichnosti: Odissej v kinematografie = The poetics of antiquity reception: Odysseus in cinematography // Kafedra vizantij-skoj i novogrecheskoj filologii. № 6. 2020. S. 33–43.
4. Teperik T. F. Recepçija mifa i recepcija obraza: kinematograf = Reception of myth and reception of image: cinema // Orientalia et classica: Trudy Instituta vostochnyh kul'tur i antichnosti. Vyp. IX, tom 6. № LIXXXVII. 2022. S. 359–368.
5. Frolov Je. D. Novyj opyt istoriko-hudozhestvennoj interpretacii antichnosti: fil'm Ridli Skotta «Gladiator» = A new experience in the historical and artistic interpretation of antiquity: Ridley Scott's film “Gladiator” // Mnemon. Vyp. 1. 2002. S. 385–390.
6. Chiglincev E. A. Recepçija antichnosti v kul'ture XX–XXI vv. = Reception of Antiquity in the Culture of the 20th–21st Centuries. Kazan' : Izd-vo Kazan. un-ta, 2009. 290 s.
7. A Companion to Ancient Greece and Rome on Screen. Chichester : Wiley-Blackwell, 2017. 568 p.
8. Ancient Greek Women in Film. Oxford : Oxford University Press, 2013. 376 p.
9. Aziza C. Guide de l'Antiquité imaginaire. Roman, cinéma, bande dessinée. Nouvelle édition. Paris : Les Belles Lettres, 2016. 368 p.
10. Bakogianni A. All is well that ends tragically: filming Greek tragedy in modern Greece // Bulletin of the Institute of Classical Studies. 51. 2008. P. 119–167.
11. Boschi A. Con il peplo o con la clava. Modelli di rappresentazione dell'antica Grecia nella storia del cinema // Cavallini, E. (ed.). I Greci al Cinema. Dal peplum d'autore' alla grafica computerizzata. Bologna : D. U. Press, 2005. P. 15–26.
12. Carlà F. Pasolini, Aristotle and Freud: Filmed Drama between Psychoanalysis and “Neoclassicism” // Hellas on Screen. Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth. Stuttgart: Franz Steiner Verlag. 2008. P. 89–116.
13. Classical Myth and Culture in the Cinema. Oxford : Oxford University Press. 2001. 350 p.
14. Cyrino M. S. Big Screen Rome. Chichester: Wiley-Blackwell, 2005. 292 p.
15. Dumont H. L'Antiquité au Cinéma: vérités, légendes et manipulations. Paris : Nouveau Monde, 2009. 688 p.
16. Fusillo M. La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema. Roma : Carocci, 2007.

246 p.

17. Hardwick, L. Reception Studies. Greece and Rome : New Surveys in the Classics (33). Oxford, U. K. : Oxford University Press. 2003. 128 p.
18. Hellas on Screen. Cinematic receptions of Ancient History, Literature and Myth. Stuttgart : Franz Steiner Verlag. 2008. 266 p.
19. Karalis V. A History of Greek Cinema. London : Bloomsbury Academic. 2013. 344 p.
20. Kyriakos K. Between two Centuries – Contemporary Greek Cinema and the Readings of Ancient Greek Tragedy // Logeion. A Journal of Ancient Theatre, 8. 2018. P. 211–248.
21. López J. A. La trilogía eurípidea de M. Cacoyannis // ΣΤΙΣ ΑΜΜΟΥΔΙΕΣ ΤΟΥ ΟΜΗΡΟΥ: homenaje a la profesora Olga Omatas. Vitoria : Universidad del País Vasco. 2007. P. 511–529.
22. MacKinnon K. Greek Tragedy Into Film. Rutherford, Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press. 1986. 198 p.
23. Medea in Performance 1500-2000, Oxford : Legenda. 2000. 304 p.
24. Michelakis P. Greek Tragedy on Screen. Oxford, U. K. : Oxford University Press. 2013. 280 p.
25. Michelakis P. The Past as a Foreign Country? Greek Tragedy, Cinema and the Politics of Space // Homer, Tragedy and beyond. Essays in Honour of P. E. Easterling, London : Society for the Promotion of Hellenic Studies. 2001. P. 241–257.
26. Nisbet G. Ancient Greece in Film and Popular Culture, Bristol : Phoenix Press. 2006. 170 p.
27. Richards J. Hollywood's Ancient Worlds. London : Bloomsbury Academic, 2008. 240 p.
28. Solomon J. The Ancient World in the Cinema (revised and expanded edition). New Haven, London : Yale University Press, 2001. 384 p.
29. Stathi I. Inter-semiotic Translation and Transfer Theory in Cinematic/Audiovisual Adaptations of Greek Drama // International Handbook of Semiotics. Dordrecht : Springer. 2015. P. 321–338.
30. Valverde G. A. Orestes de Vassilis Fotópolos: la deconstrucción filmica de un mito en clave pacifista // Dionysus ex machina. Rivista di studi sul teatro antico 8, 2017. P. 86–103.
31. Wohl V. Euripides and the Politics of Form. Princeton : Princeton University Press. 2015. 224 p.
32. Wyke M. Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema and History (New Ancient World). London : Routledge, 1997. 237 p.

Статья поступила в редакцию 22.09.2025; одобрена после рецензирования 22.10.2025; принята к публикации 12.11.2025.

The article was submitted on 22.09.2025; approved after reviewing 22.10.2025; accepted for publication on 12.11.2025