

Т. Ф. Теперик

ORCID: 0000-0002-5402-7052

✉ teperik@mail.ru

*Московский государственный университет
им. М. В. Ломоносова (Россия, Москва)*

МИФ ОБ ОДИССЕЕ В КИНЕМАТОГРАФЕ: ПОЛИТИЧЕСКИЕ И СМЫСЛОВЫЕ АЛЛЮЗИИ (НА МАТЕРИАЛЕ ФИЛЬМА БРАТЬЕВ КООЭН «О ГДЕ ЖЕ ТЫ, БРАТ?»)»

Аннотация. В данной статье рассматривается поэтика картины братьев Коэн «О где же ты, брат?» в соотношении с мотивами «Одиссеи», прямой реминисценцией из которой является текстовый эпиграф к фильму — первые строки поэмы Гомера. Делается вывод, что актуализация политических смыслов, характерных для политической истории США первой половины XX в., в фильме Коэнов происходит в том числе благодаря многочисленным аллюзиям на содержание и образы «Одиссеи» Гомера. Однако аналогии и параллели как с античным текстом, так и с кинотекстами предшественников, существуют в фильме не только в прямом, но и в косвенном, а также в трагестийном вариантах, что сближает поэтику ленты с поэтикой литературной рецепции.

Ключевые слова: поэтика, рецепция, фильм, сюжет, мотив, персонаж, политика, история

Для цитирования: Теперик Т. Ф. Миф об Одиссее в кинематографе: политические и смысловые аллюзии (на материале фильма братьев Коэн «О где же ты, брат?») // Шаги/Steps. Т. 6. № 2. 2020. С. 200–210. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-2-200-210.

Статья поступила в редакцию 15 октября 2019 г.

Принято к печати 24 февраля 2020 г.

T. F. Teperik

ORCID: 0000-0002-5402-7052

✉ teperik@mail.ru

*Lomonosov Moscow State University
(Russia, Moscow)*

THE MYTH OF ODYSSEUS IN CINEMA: POLITICAL AND SEMANTIC ALLUSIONS (BASED ON THE COEN BROTHERS' FILM *O BROTHER, WHERE ART THOU?*)

The paper presents an analysis of the poetics of the Coen brothers' movie *O Brother, Where Art Thou?* (2000) in relation to motifs of Homer's poem *The Odyssey*. The film opens with an epigraph quoting the opening lines of *The Odyssey*. This is a direct reminiscence, but the film's authors employ a wide range of other artistic means, especially multiple allusions to the content and motifs of Homer's poem. One should note that the principles of intertextual arrangement in the film pertain more to literary reception than to the cinematographic one, where the connection to the source plot and imagery is evident. At the same time, inasmuch as the meaning of the Coens' movie is, in general, clear, without the direct reference to Homer's text at the start of the film multiple allusions and references to the poem might have been hidden too deeply. Thus, the direct quote from *The Odyssey* on the one hand, and the indirect allusions and references to it in the body of the film on the other hand, help the authors to foreground social and political trends in the United States in the first half of the 20th century. In other words, allusions to Homer add more depth to the film, whose intertext embeds it in the text of world literature. Also, analogies and parallels both to the classical text and to cinematographic texts of the Coens' predecessors exist in the film as a travesty, and that brings the poetics of their movie even closer to the poetics of literary reception.

Keywords: poetics, reception, movie, plot, motif, personage, politics, history

To cite this article: Teperik, T. F. (2020). The myth of Odysseus in cinema: Political and semantic allusions (Based on the Coen brothers' film *O Brother, Where Art Thou?*). *Shagi / Steps*, 6(2), 200–210. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-2-200-210.

*Received October 15, 2019
Accepted February 24, 2020*

Античная тематика, присутствовавшая в мировом кино практически с самого его рождения [Michelakis, Wyke 2013: 8], по мере развития кинематографа становилась разнообразнее, соответственно, и вариантов рецепции античного наследия в кино, как и в литературе, имеется несколько. В первую очередь это прямое, непосредственное обращение к мифу, с художественными и смысловыми преобразованиями, характерными для Нового и Новейшего времени, как, например, в пьесах Ж. Расина или И. В. Гёте, Ж. Ануя или Б. Брехта, сами названия которых идентичны названиям греческих трагедий: «Антигона», «Медея», «Ифигения в Тавриде», «Андромаха» и т. д.

При таком обращении к античному материалу реализуется прежде всего античный сюжет, в то время как при косвенном обращении сюжет может развиваться не в древности, а в современности, приметы которой представлены как новой проблематикой, так и деталями предметного мира¹, к мифу же, кроме названия, отсылают имена персонажей произведения. Это «Электра» Ж. Жироу, «Эвридика» Ж. Ануя, «Орфей» Ж. Кокто, «Геракл и авгиевы конюшни» Ф. Дюрренматта, «Седьмой подвиг Геракла» М. М. Роштина и др.

Особый вариант — когда современный текст, обращаясь к мифу, на его сюжет очевидным образом не опирается, но в названии произведения античный мотив присутствует. Это, например, роман Дж. Джойса «Улисс» или пьеса Теннесси Уильямса «Орфей спускается в ад», где действие происходит в XX в. Фильм по пьесе Уильямса (с Марлоном Брандо и Анной Маньяни, режиссер Сидни Люмет, 1960) назывался иначе — «Из породы беглецов» («The Fugitive Kind», по названию пьесы Уильямса 1937 г.), потому что в отличие от Коэнов, фильму которых посвящена данная статья, для авторов этого фильма противоречия американской действительности были важнее их связи с мифологическим контекстом [Люмет 2018: 99–101]. Пройдут годы, и в новом фильме (1990) по этой же пьесе название снова будет таким же, как в пьесе Теннесси Уильямса 1957 г. — «Орфей спускается в ад» («Orpheus Descending»)². Фильм по пьесе Юджина О'Нила «Траур — участь Электры» (с Майклом Редгрейвом и Кирком Дугласом, 1947) назывался так же, как и пьеса, потому что О'Нил в гораздо большей степени опирался на прецедентный текст, созданный античным автором, в то время как об Орфее подобной пьесы от античности не сохранилось. Миф о нем известен по другим источникам — эпическим, лирическим, прозаическим, но не дошло творения драматурга, хотя такая пьеса, очевидно, должна была бы быть.

¹ Это могут быть кофе или сигареты, трамвай или автомобиль, гостиница или полицейский и т. д., т. е. то, что часто имеет место и в современных театральных постановках античных пьес. Однако особенность литературной рецепции состоит в том, что подобные детали заложены уже в самом содержании того или иного произведения, они — создание писателя, а не режиссера спектакля.

² Тот факт, что для главной женской роли выбрана Ванесса Редгрейв — актриса, «героини которой всегда значительны и даже в ситуациях повседневных несут в себе заряд человеческой энергии, поднимающей их над обстоятельствами» [Дорошевич 2019: 443], свидетельствует не только об определенной традиции в освоении литературного материала языком кино. Так, Редгрейв сыграла Андромаху в экранизации «Троянок» Еврипида (реж. М. Какояннис) и Волумнию в экранизации пьесы Шекспира «Кориолан» (реж. Р. Файнс); оба фильма основаны на античном материале. И сюжет пьесы Уильямса, по которой создан фильм об Орфее 1990 г., также обращается к античному мифу, поэтому понятен выбор на главную роль актрисы, имеющей опыт в работе над трагическими образами.

Если в киноверсиях исторических античных сюжетов преимущественное внимание уделяется греко-персидским войнам [Теперик 2018: 60], то в отношении мифологических сюжетов наибольшее число экранизаций коснулось «Одиссеи» Гомера [Demopoulos 2003: 28]. Это и «Улисс» Марио Камерини (1954), и «Одиссея» Франко Росси (1968), и «Одиссей» Андрея Кончаловского (1997). Ключевые мотивы поэмы Гомера актуализируются и в фильме греческого режиссера Тео Ангелопулоса «Взгляд Одиссея» (1995), хотя герои его — люди XX в. [Теперик 2019].

Люди XX в. — герои картины братьев Итана и Джоэла Коэнов «О где же ты, брат?» («O Brother, Where Art Thou?», 2000), и хотя имена некоторых персонажей отсылают к поэме Гомера, прямой отсылкой к ней являются лишь начальные титры, своего рода киноэпиграф с эпическим зачином из «Одиссеи»: «Муза, поведай о том многоопытном муже, который / Многих людей города посетил и обычаи видел». Это редчайший случай, когда интертекстуальной отсылкой является не обращение к сюжету, не поэтика заглавия, не персонажи, а *ц и т а т а* из прецедентного текста, созданного в рамках иного вида искусства.

Этой цитатой сразу же задается мотив, который, казалось бы, относит картину Коэнов к жанру *road movie*, поэтому здесь, как и в других подобных фильмах, можно было бы ожидать жанровое совмещение в первую очередь с вестерном — тем более учитывая разножанровость творчества Коэнов в целом [Берган 2008: 512]³. Начиная с фильма «Просто кровь» (1984) критика отмечала преобладание жанра нуар у Коэнов, наиболее характерным представителем которого считается «Человек, которого не было» (2001). Однако братья — многожанровые авторы, у них есть и фарс («Воспитывая Аризону»), и гангстерское кино («Перекресток Миллера»), и психологическая драма («Бартон Финк»), и полицейский триллер («Фарго»), и черная комедия («Большой Лебовски»), и даже романтическая комедия («Невыносимая жестокость»). Неудивительно, что и в фильме «О где же ты, брат?» присутствуют элементы различных жанров. Главный герой, которого зовут Улисс Эверетт (его играет Джордж Клуни) предпринимает опасное путешествие, совершая побег из мест лишения свободы, а поскольку он скован цепью с двумя другими заключенными, Питом (Джон Тургуро) и Делмаром (Тим Блейк Нельсон), то бежит вместе с ними, обещая в случае удачи поделить деньги, которые якобы спрятал где-то в доме. Побег скованных арестантов вызывает ассоциации с фильмом Стэнли Крамера «Не склонившие головы» (с Тони Кёртисом и Сидни Пуатье, 1958), который в советском прокате назывался «Скованные одной цепью». Однако Крамер — мастер социально-политического кино, что, казалось бы, не очень соотносится ни с поэмой Гомера, ни с образами коэновских персонажей. Комический эффект их ленты заложен и в самом действии, которое изображается, как это нередко бывало в искусстве, в том числе и в античном, «так просто, как будто речь идет о чем-то самом обычном» [Боура 2002: 679]. И это комическое действие встроено в конкретику американской истории. Время действия — 1937 г., место — штат Миссисипи, Юг — излюбленное географическое пространство не только авторов фильма, но и знаменитых американских писателей, например, Фолкнера.

³ Критики отмечают свойственную Коэнам игру с жанрами даже в пределах одного фильма: например, в «Большом Лебовски» выделяют и комедию, и черный мюзикл, и иронический триллер [Плахов 2018: 176].

Помимо мотива путешествия, ряд сцен и персонажей картины имеют очевидные параллели с гомеровской поэмой. Например, грабящий путников одноглазый Дэн ассоциируется с циклопом, и потому, что у него только один глаз, и потому, что в итоге он своего единственного глаза лишается. Слепой на дрезине, в начале фильма везущий каторжников и предсказывающий им будущее, вызывает ассоциацию с Тиресием — слепым прорицателем из гомеровского мифа. Слепой на радиостудии, где друзья записывают свои песни, — аналогия с гомеровским Демодокком, и точно так же, как после песни Демодока происходит изменение в событиях, повлекшее за собой благополучное возвращение Одиссея домой⁴, так и запись песни козновых персонажей, а затем продажа пластинок и трансляция песни по радио обеспечили беглецам любовь жителей штата — точнее, избирателей губернатора штата. Последнее, в свою очередь, обеспечит героям покровительство одного из кандидатов, а именно действующего губернатора О'Дэниела, который, несмотря на свой цинизм, все-таки, в отличие от другого кандидата в губернаторы, не является расистом. Данная тема в фильме возникает в связи с тем, что к беглецам успел присоединиться афроамериканец Томми, великолепный гитарист, стихийно влившийся в случайно образовавшийся музыкальный коллектив. Оценив талант четырех друзей, исполнивших свои песни на концерте в костюмах первопроходцев — покорителей американского континента, О'Дэниел берет их под свою опеку, прямо со сцены объявляет об их помиловании. Это обеспечивает Улиссе Эверетту победу над женихом его любимой Пенни — ассоциирующейся, в свою очередь, с Пенелопой. Жених Пенни служит в штабе конкурента О'Дэниела — другого кандидата в губернаторы. Хотя в физическом столкновении герой Клуни ему уступает, благодаря смелости, собственному таланту, таланту своих музыкальных друзей, а главное, поддержке действующего губернатора и любви зрителей он, как и гомеровский Одиссей, в итоге побеждает, возвращая любовь жены. Это посрамление соперника — еще одна параллель к мотиву «Одиссея», сватовству женихов Пенелопы и их последующему наказанию, у Гомера, правда, кончившемуся для претендентов гораздо трагичнее. Следует заметить, что мотивы «Одиссея» (см.: [Ярхо 2001]) в картине переосмыслены, а содержание их трансформировано. Например, хотя превращение Пита в лягушку происходит лишь в сознании одного из друзей, Делмара, здесь можно усмотреть параллель к превращению спутников Одиссея в свиней. Эпизод с баптистами, дающими в фильме очищение от грехов, можно интерпретировать как параллель к гомеровским лотофагам, предлагающим забвение всем, кто отведал их лотоса, сцену с прекрасными купальщицами — как аллюзию к гомеровским сиренам, а чудесное спасение из объятых огнем дома — к эпизодам божественной помощи у Гомера.

Подобные примеры можно продолжать, однако при ближайшем рассмотрении многое в ленте Кознов оказывается лишь пародией на схожесть, с усилением или ослаблением одного из содержательных компонентов мотива. Так, «циклоп» в фильме — не только грабитель, но и истовый ку-клукс-клановец, разоблачающий друзей, случайно оказавшихся на тайном сборище,

⁴ Песня Демодока вызывает слезы на глазах Одиссея; царь Алкиной, замечая это, просит рассказать его свою историю, после чего снаряжает корабль и отправляет его домой, на Итаку. Если бы не песня слепого певца, царь феаков мог бы ничего не узнать об Одиссее.

где его настигает закономерное возмездие. Множественность персонажей в фильме легко заменяется на единичность, и наоборот. Например, вместо единственного сына гомеровского Одиссея у Улисса Эверетта — семь дочерей; вместо толпы женихов на жену главного героя в фильме претендует лишь один, и т. д. Да и Пенелопе — Пенни (ее играет Холли Хантер) далеко до Ирен Папас, Греты Скакки или Сильваны Мангано — исполнительниц роли Пенелопы в экранизациях «Одиссеи». В ленте Коэнов она решением авторов фильма и не столь красива, а главное, в отличие от гомеровской героини, и не столь верна: разведясь с мужем вскоре после его ареста, она собирается выйти замуж за другого. Прецедентные имена в кинорецепции античного сюжета не всегда актуализируют сущность мифического персонажа, они могут подчеркивать и контраст, как, например, в фильме «Братя Блум» (с Марком Руффало, Эдриеном Броуди и Рейчел Вайс, 2008), где имена главных героев (Стивен, Блум и Пенелопа), казалось бы, указывают на персонажей романа Джойса «Улисс» — Стивена Дедала, Леопольда Блума и Пенелопу Блум, однако события и образы в фильме, где герои оказываются не теми, за кого себя выдают, подчеркивают и различия между персонажами литературными и кинематографическими.

Гомеровские имена в ленте «О где же ты, брат?» также акцентируют не только сходство, но и контраст между героями мифа и американской истории, как она показана в фильме Коэнов. Например, кроме Улисса и Пенни, в картине есть персонаж, которого, как и гомеровского героя, зовут Менелай, — это действующий губернатор О’Дэниел Гомер — имя второго кандидата в губернаторы, оказавшегося не только отъявленным расистом, но и предводителем тайного общества ку-клукс-клановцев. В фильме есть такой персонаж, Большой Дэн (Джон Гудмен), член Ку-клукс-клана, он занимается грабежами, изображая торговца текстами Священного писания исключительно для того, чтоб усыпить бдительность своих жертв. Большой Дэн без труда грабит Эверетта, а затем на собрании Ку-клукс-клана разоблачает проникших туда главных героев. И если от такого человека ожидать участия в суде Линча можно, то сложно предположить это в респектабельном кандидате в губернаторы, особенно если его имя Гомер и если он герой фильма, начинающегося с прямой цитаты из «Одиссеи». В ленте Коэнов содержатся и другие аллюзии, но эта как раз одна из тех, которая на контрасте усиливает восприятие новых смыслов, характерных не для древней поэмы, а для современной истории. Переключки между современным фильмом и древним эпосом существуют на внешних уровнях, в том числе на звуковом и визуальном⁵ (в картине Коэнов мы видим даже бюст Гомера в кафе!), однако на внутреннем, глубинном уровне они предстают несколько иными.

Братья Коэн не случайно отмечали в своих интервью, что напрасно искать в их картине прямые заимствования или явные параллели с гомеровским мифом, Лаэрта или Аргуса и т. п. [Коэны 2009: 320], что к этому не стремятся ни сюжет, ни жанр их картин. Смысл их фильма, наполненного аллюзиями из политической и социальной жизни Америки первой половины XX в., не сводится ни к повторению гомеровских эпизодов, ни к вскрытию латентно-

⁵ Краски полей и лесов фильме заставляют вспомнить описания пейзажей у Фолкнера. Не случайно именно Фолкнер является прототипом писателя Уильяма Мэйхью — персонажа фильма Коэнов «Бартон Финк» (1991). И хотя природа выразительна у многих авторов, в том числе античных, особенно живописна она у Гомера [Бура 2002: 176].

го содержания мифа, как это нередко бывает в кинодраматургии, например, в экранизациях греческой трагедии у Пьера Паоло Пазолини⁶.

Смысл коэновского фильма не сводится и к прямым параллелям с американской историей. Например, в поле зрения персонажей попадает гангстер Малыш Нельсон, к которому они на время даже присоединяются, однако дальше их пути расходятся, чтобы встретиться, когда Малыша, которому грозит электрический стул, арестовывают. Такой человек существовал и в реальности, но в 1937 г., когда происходит действие фильма, его уже не было в живых, и погиб он не на электрическом стуле, а в перестрелке в 1934-м. Существовал и губернатор по фамилии О'Дэниел, который, чтобы получить народную поддержку, использовал в своих кампаниях музыкальное шоу [Там же: 310]. Правда, его звали не Менелай, а Уилбер Ли, и он был губернатором не Миссисипи, а Техаса, и не в 1937-м, а в 1939 г. Однако так ли важны эти расхождения, если режиссеры не стремились к прямым историческим аналогиям, как не стремились и к прямым мифологическим? Им важнее было сатирически показать меломанские пристрастия избирателей губернатора, использование этих пристрастий одним из кандидатов в борьбе за власть, распад личности грабителя банка и внутренний мир тех героев, которые в мировой литературе закрепились на позициях «маленького человека». Поэтому полные юмора комментарии бывших каторжан по поводу ареста грабителя банков, а также деньги, которые беглецы оставляют за украденный пирог, — контраст к истории Нельсона, в очередной раз доказывающий, что арестанты арестантам рознь.

Что касается гомеровского Одиссея, о котором говорится в начальных титрах фильма, то пусть и не показать его глупцом, но все же поместить в ряд знаменитых коэновских «недотеп» [Дорошевич 2017: 116] (несмотря на красоту и обаяние исполнителя главной роли, одной из главных звезд Голливуда) — это уже не только травестия мифа, характерная прежде всего для его литературной рецепции [Мелетинский 1976: 362], но и травестия жанра. Таким образом, процессы кинорецепции могут быть сходны с литературными, где поэтика мифологизации может быть различной в пределах одного жанра, в зависимости от творческого метода и художественных задач писателя [Там же: 359]. Например, «Взгляд Одиссея» Тео Ангелопулоса — вполне серьезное кино [Теперик 2019: 180], в то время как в картине Коэнов, обращенной к тому же Одиссею, преобладают комически-пародийные черты.

Пародийность — одна из стилевых черт фильма Коэнов, однако не забудем, что пародийный эпос был и в античности, о чем напоминает Аристотель в своей «Поэтике» (448в30), и даже мифологические заклятые враги Орест и Эгисф существовали не только в героическом, но и в комическом варианте (453а35). Не случайно с Одиссеем сравнивает себя персонаж комедии Плавта «Псевдол» (191 г. до н. э), который, будучи греком, как и положено по законам паллиаты, все же является рабом, т. е. лицом низким. Однако Псевдол (говорящее имя раба-обманщика) добивается желаемого благодаря не только своей невероятной находчивости и хитрости, но и еще одному качеству, сближающему его с гомеровским героем, — способности никогда не сдаваться и не отступать. Правда, у Одиссея это связано с невероятной преданностью своей семье,

⁶ Так, экранизируя «Царя Эдипа», Пазолини расширяет временные рамки сюжета, вводя фрейдистскую интерпретацию пьесы Софокла, а в экранизации «Медеи» — концентрируясь на варварском происхождении главной героини трагедии, колхидской царевны.

которой у римского раба в силу его социального статуса не было. Но у Улисса Эверетта есть и то и другое! Для чего он бежит с каторги, выдумывая байку про спрятанные миллионы, как не для того, чтобы сохранить семью? Другое общее качество, которое есть и у Одиссея, и у персонажа Клуни — это вера. Иначе зачем перед казнью, показывающей, как мало значит губернаторское помилование в сравнении со всевластием шерифа, отменившем его, и собирающимся казнить друзей, персонаж Клуни со слезами на глазах молится⁷, прося Бога дать ему возможность увидеть жену и детей? Конечно, вера Улисса Эверетта — это не высочайшее проявление христианской духовности, но если перед предстоящей смертью человек обращается к Богу, значит, место вере в его сердце все же осталось.

Мотив полицейского произвола и шерифского всевластия актуален прежде всего для социального кино; есть он и в пьесе Теннесси Уильямса «Орфей спускается в ад», а в фильме Люмета, где показано, как героя Брандо забивают бранспойтами, этот мотив еще и усилен. Не случайно и в пьесе Уильямса, и в картинах как Люмета, так и Коэнов шериф и его помощники ассоциируются с псом — охранником Аида, мифическим Кербером⁸.

Символично, что тема безнаказанности власти звучит наиболее остро и в фильме об Орфее XX в., и в фильме об Одиссее XX в., только в первой истории больше трагизма и печали, во второй — сатиры и юмора. Но если финалы фильмов о современном Орфее и современном Одиссее так радикально различаются, то потому, что авторы лишь «проявили» мотивы прецедентных текстов, где для мифического Орфея, в отличие от мифического Одиссея, все закончилось трагически. Поэтому являются ли шериф и его помощники, символизирующие Карбера в фильме Коэнов, реминисценцией из фильма Люмета, или же авторы обеих лент обратились к этому образу независимо друг от друга — не столь важно.

Важнее отметить, что многочисленные аллюзии к американским фильмам в картине «О где же ты, брат?» отсылают прежде всего к американской политической истории. Само название ленты Коэнов — оммаж фильму «Странствия Салливана» (1941) режиссера Престона Стёрждеса, также работавшего в жанре эксцентрической комедии. Герой этого фильма, режиссер Джон Салливан, собирался снять серьезный фильм под названием «О где же ты, брат?» [Коэны 2009: 325], но, оказавшись сначала в тюрьме, а затем в тюремном кинозале, осознает, что должен снять комедию, потому что лишь она способна заставить несчастного человека улыбнуться. Таким образом, фильм Коэнов — не только квазимюзикл [Кудрин, Болотская 2012: 426], это еще и квазиремейк никогда не существовавшего фильма [Коэны 2009: 325], причем одновременно и в серьезном, как изначально планировал Салливан, и в смеховом, как решит он позже, варианте. Ведь в полном обмана сюжете Коэнов, где деньги окажутся мнимыми, родственник — предателем, кандидат в губернаторы — тайным расистом и т. д., есть и серьезное, недаром Андрей Плахов отмечает, что фильм «О где же ты, брат?» вставляет американскую мифологию в самый серьезный культурологический ряд, наполненный не только гомеровскими, но и библейскими аллюзиями [Плахов 2018: 177]. Афроамериканца Томми ку-клукс-клановцы собирались линчевать вполне по-настоящему. И Пита

⁷ Одиссей у Гомера тоже молится о возвращении, и тоже со слезами на глазах, хотя сам мотив плача для эпоса, конечно, гораздо важнее [Гринцер 2008].

⁸ И не случайно латинизированная версия этого слова (*цербер*) в русском языке обозначает свирепого надсмотрщика, выполняющего волю всевластной и безнаказанной власти.

«прекрасные сирены» сдали в тюрьму за деньги тоже по-настоящему. И шериф, несмотря на помилование, собирался повесить четырех друзей вполне по-настоящему; этому помешало лишь строительство гидроэлектростанции⁹ и затопление местности, что друзья Улисса Эверетта в соответствии со своим умственным кругозором принимают, конечно, за настоящее чудо.

Но несмотря на интеллектуальные различия, Улисс и его спутники эмоционально схожи: с той же быстротой и горячностью, с какой коэновские «недопеты» в других фильмах бросаются в водовороты сомнительных дел, что в итоге стоит некоторым из них жизни, троица друзей освобождает Томми из рук Ку-клукс-клана, а Пита — из тюремных оков. Салливан бродил в костюме бродяги, желая узнать жизнь «дна», и угодил в тюрьму; в фильме Коэнов сбежавшие из тюрьмы друзья не опустились до дна, и Улисс Эверетт, точно так же, как и прежде, до каторги, пользуясь помадой для волос, сохраняет привычки свободного человека. Правда, в изображении этих привычек есть нечто комическое, ведь, как и Стёрджес, Коэны больше ориентированы на комедию — то криминальную, то романтическую, то музыкальную, где саундтреки становятся двигателем сюжета. Как, впрочем, и песня в поэме Гомера, что также объединяет с ней картину Коэнов.

Основное отличие рецепции античного мифа от рецепции античной истории в кино заключается в том, что исторические события чаще всего изображаются в кинематографе как происходящие в древности [Чиглинец 2009], не случайно проект Орсона Уэллса снять в начале 50-х годов XX в. шекспировского «Юлия Цезаря» в современных декорациях и с современными костюмами так и не был реализован [Богданович 2011: 380]. Прошел не один десяток лет, прежде чем появился фильм «Кориолан» Ральфа Файнса (2011), где географическая конгруэнтность к событиям античности сохраняется, а темпоральная исчезает, солдаты одеты в форму войск НАТО и т. д. Этот «современный» подход объясняется влиянием театральной эстетики, в то время как в кинематографической рецепции были и «Федра» Жюльетты Дассена, героиней которой — люди XX в., и «Чудо Медеи» с Изабель Юппер, героиней которой — люди XXI в. И если Коэны перенесли античный миф в современность, притом в конкретную, историческую современность, то не только потому, что традиция подобного обращения с мифологическим материалом к началу XXI в. уже сформировалась, но и потому, что, обращаясь к мифу, они хотели рассказать в то же время и об американской истории, но рассказать с эпическим размахом, стараясь при этом не подражать Гомеру, а в соответствии со своей киностилистикой благоговейно его пародировать.

Литература

- Берган 2008 — Берган Р. Кино: Иллюстрированная энциклопедия / Пер. с англ. Т. А. Граблевской. М.: АСТ, 2008.
- Богданович 2011 — Богданович П. Знакомьтесь — Орсон Уэллс / Пер. с англ. С. Ильина. М.: ООО «Пост Модерн Технолоджи», 2011.

⁹ Таким образом, вода, столько раз грозившая гомеровскому Одиссею смертью, являвшаяся для него препятствием к возвращению на родину, в фильме Коэнов, напротив, становится спасительницей и обеспечивает благополучный финал.

- Боура 2002 — *Боура С. М.* Героическая поэзия / Пер с англ. и вступ. статья Н. П. Гринцера, И. В. Ершовой. М.: Нов. лит. обозрение, 2002.
- Гринцер 2008 — *Гринцер Н. П.* Истоки гомеровского плача // *Donum Paulum. Studia Poetica et Orientalia*: К 80-летию П. А. Гринцера / Ред.-сост. Н. Р. Лидова. М.: Наука, 2008. С. 55–74.
- Дорошевич 2017 — *Дорошевич А. Н.* Коэн Джоэл, Коэн Итан // *Кино США: Режиссерская энциклопедия* / Отв. ред. Г. В. Краснова. 2-е изд. М.: ВГИК, 2017. С. 114–117.
- Дорошевич 2019 — *Дорошевич А. Н.* Британское кино вчера и сегодня: Тенденции, фильмы, люди. М.: Канон-плюс, 2019.
- Коэны 2009 — *Коэн И., Коэн Дж.* Интервью. Братья по крови / Пер. с англ. С. Самохова. СПб.: Азбука-классика. 2009.
- Кудрин, Болотская 2012 — *Кудрин О., Болотская Р.* Джоэл и Итан Коэны // *Кудрин О., Болотская Р.* Великие кинорежиссеры мира. 100 историй о людях, изменивших кинематограф. М.: Центрполиграф. 2012. С. 424–428.
- Люмет 2018 — *Люмет С.* Как делается кино / Пер. с англ. Д. Морозова, К. Донской. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2018.
- Мелетинский 1976 — *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. М.: Наука, 1976.
- Плахов 2018 — *Плахов А.* Джоэл и Итан Коэны. Старики-разбойники // *Плахов А.* Режиссеры настоящего: В 2 т. Т. 1: Визионеры и мегаломаны. СПб.: Пальмира, 2018. С. 164–185.
- Теперик 2018 — *Теперик Т. Ф.* Рецепция античности в кинематографе: три версии о 300 спартанцах // *Acta eruditiorum*. Вып. 29. 2018. С. 56–61.
- Теперик 2019 — *Теперик Т. Ф.* Коммуникативное пространство и онейрическая реальность в фильме Т. Ангелопулоса «Взгляд Одиссея» (1995) // *Балканский тезаурус: коммуникация в сложно-культурных обществах на Балканах*. Отв. ред. И. А. Седакова; Ред. М. М. Макаревич, Т. В. Цивьян. М.: Ин-т славяноведения РАН, 2019. С. 177–181.
- Чиглинцев 2009 — *Чиглинцев Е. А.* Рецепция мифа об Александре Македонском // *Чиглинцев Е. А.* Рецепция античности в культуре конца XIX — начала XXI вв. Казань, Издательство Казанского университета, 2009. С. 242–263.
- Ярхо 2001 — *Ярхо В. Н.* Поэмы Гомера: фольклорная традиция и индивидуальное творчество // *Ярхо В. Н.* Древнегреческая литература: Собр. тр. Т. 1: Эпос. Ранняя лирика. М.: Лабиринт, 2001. С. 55–126.
- Demopoulos 2003 — *CineMythology: Greek myths in world cinema* / Ed. by M. Demopoulos. Athens: Hellenic Ministry of Culture, 2003.
- Michelakis, Wyke 2013 — *The Ancient world in silent cinema* / Ed. by P. Michelakis, M. Wyke. Cambridge; New York: Cambridge Univ. Press, 2013.

References

- Bergan, R. (2008). *Kino: Illiustrirovannaia entsiklopediia* [Trans. from Bergan, R. (2006). *Film*. New York: Dorling Kindersley]. Moscow: AST. (In Russian).
- Bogdanovich, P. (2001). *Znakomtes'— Orson Uells* [Trans. from Bogdanovich, P. (1961). *The cinema of Orson Welles*. New York: Doubleday]. Moscow: ООО “Post Modern Tekhnolodzhi”. (In Russian).
- Boura, S. M. (2002). *Geroicheskaia poeziia* [Trans. from Bowra, C. M. (1952). *Heroic poetry*. London: Macmillan]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Chiglintsev, E. A. (2009). Retsepsiia mifa ob Aleksandre Makedonskom [Reception of the Alexander of Macedon myth]. In E. A. Chiglintsev. *Retsepsiia antichnosti v kul'ture kontsa XIX — nachala XXI vv.* [Reception of antiquity in the culture of late 19th — early 21st century], 242–263. Kazan: Izdatel'stvo Kazanskogo universiteta. (In Russian).
- [Coen, I., Coen, J.] (2009). *Interv'iu. Brat'ia po krovi* [Trans. from Woods, P. (Ed.) (2008). *Joel and Ethan Coen: Blood siblings*. London: Plexus]. St. Petersburg: Azbuka-klassika. (In Russian).

- Demopoulos, M. (Ed.) (2003). *CineMythology: Greek myths in world cinema*. Athens: Hellenic Ministry of Culture.
- Doroshevich, A. N. (2017). Koen Dzhoel, Koen Itan [Coen Joel, Coen Etan]. In G. V. Krasnova (Ed.). *Rezhisserskaia entsiklopediia: Kino SShA* [Film director' encyclopedia: USA cinema], 114–117. Moscow: VGIK. (In Russian).
- Doroshevich, A. N. (2019). *Britanskoe kino vchera i segodnia: Tendentsii, fil'my, liudi* [British cinema yesterday and today: Films, people, tendencies]. Moscow: Kanon-plius. (In Russian).
- Grintser, N. P. (2008). Istoki gomerovskogo placha [The sources of weeping in Homer]. In N. R. Lidova (Ed.). *Donum Paulum. Studia Poetica et Orientalia: K 80-letiiu P. A. Grintsera* [Donum Paulum. Studia Poetica et Orientalia: To the 80th anniversary of P. A. Grintser], 55–74. Moscow: Nauka. (In Russian).
- Iarkho, V. N. (2001). Poemy Gomera: fol'klornaia traditsiia i individual'noe tvorchestvo [Homer' poems: Folklore tradition and individual artistry]. In V. N. Iarkho. *Drevnegrecheskaiia literatura: Sobranie trudov* [Ancient Greek literature: Collected works], (Vol. 1) *Epos. Ranniia lirika* [Epos. Early lyrics], 55–126. Moscow: Labirint. (In Russian).
- Kudrin, O., Bolotskaia, R. (2012). Dzhoel i Itan Koeny [Joel and Etan Coen]. In O. Kudrin, R. Bolotskaia. *Velikie rezhissery mira: 100 istorii o liudiakh, izmenivshikh kinematograf* [Greatest movie directors: 100 stories of individuals who changed cinema], 424–428. Moscow: Tsentrpoligraf. (In Russian).
- Liومت, S. (2018). *Kak delaetsia kino* [Trans. from Lumet, S. (1996). *Making movies*. New York: A. Knopf]. Moscow: Mann, Ivanov i Ferber. (In Russian).
- Meletinskii, E. M. (1976). *Poetika mifa* [Poetics of myth]. Moscow: Nauka. (In Russian).
- Michelakis, P., Wyke, M. (Eds.) (2013). *The ancient world in silent cinema*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- Plakhov, A. (2018). Dzhoel i Itan Koeny. Stariki-razboiniki [Joel and Etan Coens. Old men — old bandits]. In A. Plakhov. *Rezhissery nastoyashchego* [Modern directors], (Vol. 1) *Vizionery i megalomaniy* [Visionaries and megalomaniacs], 164–185. St. Petersburg: Pal'mira. (In Russian).
- Teperik, T. F. (2018). Retseptsiia antichnosti v kinematografe: tri versii o 300 spartantsakh [Reception of antiquity in cinematography: 3 versions on 300 Spartans]. *Acta eruditorum*, 29, 56–61. (In Russian).
- Teperik, T. F. (2019). Kommunikativnoye prostranstvo i oneiricheskaia real'nost' v filme T. Angelopulosa "Vzgliad Odisseia" (1995) [Communicative space and oneiric reality in T. Angelopoulos' film "Ulysses' Gaze" (2005)]. In I. A. Sedakova, M. M. Makartsev, T. V. Tsiv'ian (Eds.). *Balkanskii tezaurus: kommunikatsiia v slozhno-kul'turnykh obshchestvakh na Balkanakh* [Balkan thesaurus: Communication in multicultural Balkan societies], 177–181. Moscow: Institut slavianovedeniia RAN. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Information about the author

Тамара Федоровна Теперик
 доктор филологических наук
 доцент, кафедра классической филологии,
 Московский государственный
 университет им. М. В. Ломоносова
 Россия, ГСП-1, 119234, Москва,
 Ленинские Горы, д. 51
 Тел.: +7 (495) 939-20-06
 ✉ teperik@mail.ru

Tamara F. Teperik
 Dr. Sci. (Philology)
 Associate Professor, Department of Classics,
 Lomonosov Moscow State University
 Russia, GSP-1, 119234, Moscow,
 Leninskie Gory, 51
 Tel. + 7 (495) 939-20-06
 ✉ teperik@mail.ru