

6. Сорокин, И. В. Технологии Web и Web 2.0 как средства интеграции библиотек в современную электронную среду [Электронный ресурс] / И. В. Сорокин, А. В. Скалабан // Научные и технические библиотеки. – 2011. – № 3. – С. 23–31. – Режим доступа : <http://www.gpntb.ru/win/inter-events/crimea2010/disk/93.pdf>. – Дата доступа: 18.03.2017.

7. Online public access catalogues [Electronic resource]. – Mode of access: <http://sigir.org/files/museum/pub-28/7.pdf>. – Date of appeal: 13.03.2017.

**АНТИЧНАЯ ОСНОВА ТЕМ РОДОВОГО ПРОКЛЯТИЯ
И ВОЙНЫ: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ
ФИЛЬМОВ Ю. ИЛЬЕНКО «БЕЛАЯ ПТИЦА
С ЧЕРНОЙ ОТМЕТИНОЙ»
И Т. АНГЕЛОПУЛОСА «КОМЕДИАНТЫ»**

Д. А. Тютюн,

*соискатель аспирантуры Киевского национального университета
театра, кино и телевидения имени И. К. Карпенко-Карого*

В основе данного исследования лежит сравнительный анализ двух кинолент, вошедших в число шедевров мирового кинематографа и отмеченных многочисленными наградами на международных кинофестивалях. Речь идет о фильме известного украинского режиссера Юрия Ильенко «Белая птица с черной отметиной» («The White Bird Marked with Black» [«Білий птах з чорною ознакою»] – украинская кинодрама советского периода, снятая на киностудии имени А. Довженко, 1971) и о фильме не менее известного его греческого коллеги Тео Ангелопулоса «Комедианты» («The Travelling Players», греческое название фильма «Ο Θιάσος», Греция, 1975). Эти фильмы имеют подобные судьбы и авторский смысловой посыл зрителю. Они относятся критиками к эпическому кино и репрезентируют аналогичные периоды истории украинского и греческого народов. Фильм Ю. Ильенко повествует о событиях, происходивших с жителями украинского приграничного села на Буковине в период 1939–1949 гг., в фильме Т. Ангелопулоса греческие странствующие комедианты переживают неожиданные катаклизмы, происходящие в Греции в период

1939–1952 гг. Несмотря на разные страны, их географическую отдаленность друг от друга, герои обеих кинолент оказываются вовлеченными в вихрь исторических событий, предшествовавших Второй мировой войне, событий самой войны и гражданского противостояния послевоенного периода. Сложный метафорический язык обоих фильмов, с одной стороны, характеризует творческий стиль их авторов как поэтический, а с другой – является данью времени их создания (начало 1970-х гг.), когда нужно было обходить «рогатки» жесткой идеологической цензуры: в советской Украине партийной, а в реакционной Греции правоориентированного правительства (конец правления «черных полковников» и господства монархических идей, что предшествовали будущим демократическим преобразованиям в стране). Оба фильма говорят о поиске национальной идентичности двух народов, оказавшихся в эпицентре военных столкновений и оккупации, и оба они обосновывают идею необходимости внутринационального примирения, без которого невозможен мир, беспечальная жизнь и светлое будущее, чего так желают герои этих кинолент и за что они сражаются и умирают. Но несмотря на все страдания и принесенные жертвы герои остаются заложниками трех кругов символического ада: 1) внутреннего (психологического) – собственных желаний и страстей, прежде всего, чувства мести; 2) внешнего (социального) – идеологического противостояния: противоборства левых и правых идей; 3) мифологического (космического) – круговорота истории, когда трагедия рода постоянно повторяется, прошлое становится настоящим и определяет будущее, ибо нет будущего без осмысления и осознанного отказа от чувства всеразрушающей мести и внутривидовой распри, что ассоциируются со злом, раздором и хаосом войны. Сознательный отказ от противостояния, ставшего родовым проклятием, возможен (по законам мифа) только через горнило троичного суда: 1) внутреннего суда – в осознании героем своей вины; 2) суда социального – через общественное осуждение или оправдание; 3) суда истории. Именно третий мифологический план выводит эти фильмы за идеологические рамки времени их создания, придает им вневременные интонации, созвучные и сегодняшнему дню. С этой целью создатели рас-

смаатриваемых фильмов выбирают в качестве событийной основы своеобразный драматический архетип – древнегреческий миф о семейной вражде рода Атридов в его трагической интерпретации, данной древнегреческим поэтом Эсхилом в трилогии «Орестея». Театр Эшила по праву считается эпическим, где автор стремится показать действие механизма судьбы через историю рода. В «Орестее» – единственной целостной древнегреческой трилогии, сохранившейся до наших времен, искуплением родового проклятия становится суд над потомком Атрея Орестом. Герой волею судеб обречен убить свою мать. Глубокое осознание Орестом своей вины как искупление, его прощение судом богов во главе с богиней мудрости Афиной останавливает дальнейшую цепочку родовой распри. Эсхилевский герой Орест, его обреченность на преступление и суд над ним лежат в основе сюжетных линий двух названных выше фильмов. У Т. Ангелопулоса Орест – герой-революционер, убивший свою мать (актриса Клитемнестра), предавшую его отца Агамемнона, казнен по решению суда правящих тогда в Греции монархистов. Заметим, что у Эшила Орест был прощен судом богов. Сравним: герой фильма Ю. Ильенко Орест Звонарь – выходец из многодетной семьи сельских музыкантов Звонарей. Находясь в оппозиции к советской власти, он становится невольным убийцей родного брата Петра, с которым судьба развела его по разные стороны гражданского противостояния. Как следствие, Орест осужден судом односельчан (читай: самой истории). Сцену смерти Ореста режиссер выносит за рамки кадра, и для зрителя остается неизвестным, кто его казнил: он сам себя, или его брат Богдан, или кто-либо из односельчан. Лишь мать оплакивает его смерть.

Подход к решению судьбы Ореста (осуждение или прощение), следуя режиссерскому замыслу, должен определить дальнейший ход национальной истории (истории рода). Поэтому в фильме у Т. Ангелопулоса финал остается открытым: Орест как боец греческого Сопротивления, коммунист казнен послевоенным монархическим режимом без суда и следствия и похоронен коллегами по актерскому цеху в могиле при дороге, как положено в театре, под звуки аплодисментов. Но в конце фильма сестра убитого Ореста Электра выводит на сцену

новый персонаж, который на протяжении всего фильма, вплоть до последнего эпизода, оставался безымянным. Это сын ее бесталанной сестры Хрисотемис. В начале фильма он предстает перед зрителем как маленький бастард, не знавший своего отца и покинутый матерью ради новой любви. В конце фильма, по прошествии 12 лет, он – уже юноша, воспитанный своей теткой Электрой, не способный простить мать за то, что она его бросила. Ему предстоит сыграть свою роль на сцене истории. Именно «под занавес», впервые за весь фильм, Электра называет племянника по имени – Орест. Таким образом, читая символику открытого финала, история родового противостояния выходит на новый круг. Поэтому время в фильме Ангелопулоса циклично: конец истории становится ее началом, а прошлое врывается в настоящее, вспять хронологическому протеканию жизни персонажей. Так, фильм начинается с конца – осени 1952 г.: со сцены возвращения актерской труппы в город, где в 1939 г. начиналось их путешествие. В это же время за кадром звучит авторский текст: «Мы вернулись в Эгион. Мы в немногo остались прежней труппой. Мы очень устали...».

У Ю. Ильенко символика персонажей несколько более многоплановая, чем у Т. Ангелопулоса, поскольку античный миф в его фильме переплетается с христианским. Время протекает, следуя законам циклического обновления природы: фильм начинается с весны 1939-го и заканчивается весной 1949 г., а эпизоды смены времен года становятся фоном действия персонажей. Обновление земли – один из главных символов фильма. История героев не замыкается темой мести, а получает развитие в авторской идее прощения, вложенной в судьбу младшего брата – Георгия. Имена братьев имеют скрытую символику. Орест Звонарь – мифический Орест, обреченный судьбой скрываться и нести смерть, остро осознающий свою вину. Петр Звонарь как библейский апостол Петр тверд в своей вере, преодолевает земные искушения ради идеи высшей справедливости. Богдан Звонарь – вершитель правосудия. Георгий Звонарь в начале фильма показан ребенком, а в конце – по прошествии 10 лет – специалистом-врачом, вернувшимся в родное село, чтобы лечить людей. В основе его лежит образ христианского святого Георгия Победоносца, или Юрия Змееборца. Проблема

соотношения добра и зла – один из основных вопросов, терзающих Георгия, когда он мальчишкой в поисках Древа познания крадет из сада красавицы Вивди яблоки. Ребенок Георгий решает, что зло для человека важнее, ибо он сильнее. Ключом для дальнейшего развития образа становится притча, рассказанная мальчику матерью, об аисте – белой птице с черной отметиной, которая когда-то была человеком, наказанным Богом за ослушание. Чтобы снова стать человеком, аист обречен скитаться по лесам и болотам, освобождая мир от нечисти, змей и гадов. Образ аиста со змеей в клюве становится одним из центральных символов фильма. Георгий мечтает отыскать братьев, разъединенных войной, чтобы вместе отомстить врагам-оккупантам за убийство его любимой Вивди. Однако судьба распорядилась иначе: братья погибли, и, чтобы жить в мире, Георгий должен искоренить зло в себе – избавиться от чувства мести. Поэтому заключительный эпизод фильма – это сцена прощения Георгием приходского священника Мирона, который пришел в больницу, чтобы убить его. Не случайно фильм заканчивается словами Георгия, обращенными к Мирону: «Я должен осмотреть вас, вы больны». Вывод: люди, одержимые местью, больны. Еще одна змея побеждена – змея вражды и мести. Последний кадр фильма: взгляд Георгия задерживается на памятнике советской эпохи, стоящем в больничном саду – чаше Гиппократы со змеей, побежденной человеком. Неискушенному зрителю этот кадр может показаться лубком – данью пропаганде, но знающий способен прочесть вневременные символы, зашифрованные в фильме Ю. Ильенко.

Исполнительница роли Электры в фильме Т. Ангелопулоса, актриса Эва Котаманиду, так определила смысл греческой картины: «Время, когда был создан фильм, препятствия на его пути, а также его невероятный успех способствовали тому, что он сам стал мифом» [1]. Эти слова справедливы и в применении к украинскому фильму Ю. Ильенко. В общем контексте мирового кинематографа 70-х гг. XX в. оба кинофильма могут быть представлены как диалог двух авторских интерпретаций древнегреческого прототекста и попытка создания кинематографического мифа на основе мифа античного, воссозданного через призму национальной истории.

1. Η Εύα Κотаμανίδου μιλά για το πώς δημιουργήθηκε ο «Θίασος» και το μεγαλείο του Θόδωρου Αγγελόπουλου [Электронный ресурс] // LIFO. – Режим доступа: http://www.lifo.gr/articles/cinema_articles/79513. – Дата доступа: 31.10.2015.

АРХИТЕКТУРНОЕ РЕШЕНИЕ ЧАСТНЫХ ТЕАТРОВ ДРЕВНЕГО КИТАЯ

Хао Цянь,

*соискатель аспирантуры Белорусского государственного
университета культуры и искусств*

Китайские частные театры имеют многовековую историю. Некоторые аристократы держали при своих дворах собственную театральную труппу, которая давала представления специально для хозяев дома во время свадеб, похорон, праздников или в дни поклонения предкам.

На основании сохранившихся памятников материально-художественной культуры и обнаруженных настенных фресок можно узнать о внутреннем устройстве древних частных театров. Например, в изданной при последнем императоре династии Мин Чжу Юцзянь (1368–1644) книге «Цветы сливы в золотой вазе» (неизвестный автор), существует рисунок зала в доме, где проходит театральное представление. Центр гостиной является условной сценой (местом для выступления актеров), которое обозначалось уложенным на пол шерстяным ковром; с трех сторон по периметру установлены зрительские места: мужская публика сидела по двум сторонам в центральной части помещения, а женская находилась за шторой и могла наблюдать за представлением после того, как занавес поднимался. На столах возле мужской публики стояли легкие кушанья, лакомства, посуда для алкоголя, палочки для еды и т. д. На противоположной от женских мест стороне находился оркестр, ожидающие своего выхода актеры и гримерная.

Начиная с династии Хань (206–220 гг. до н. э.), частные представления стали очень распространенным явлением.