

УДК 130.2 (47) : 791.622

*О. И. Ставцева*

### **Образ Гипатии Александрийской в современном кинематографе**

В статье представлен анализ фильма А. Аменабара «Агора» (2009), повествующего о конфликте между христианами и язычниками в Александрии на рубеже IV и V вв. и о судьбе философа и ученого Гипатии Александрийской. Согласно герменевтическому осмыслению, произведение искусства всегда соотносится со своей эпохой, укоренено в собственном контексте, то есть, в случае с данным фильмом, связано с современными социально-политическими и культурными событиями начала XXI в. Расхождение двух эпох – давней и современной, обусловило и своеобразие фильма «Агора», и его историческую неточность. В статье излагаются исторические сведения о Гипатии. Анализ расхождений между интерпретацией образа Гипатии режиссером и историческими сведениями о Гипатии позволяет поставить вопрос о репрезентации истории в кино и о природе кино как особой эфемерной реальности. Выводом статьи является подтверждение тезиса Х.-Г. Гадамера, согласно которому в произведении искусства мы имеем дело не с реконструкцией исторических событий, а с нашим отношением к прошлому, с опосредованием прошлого, включением прошлого в настоящее.

The article presents an analysis of A. Amenabar's film "Agora" (2009), which tells about the conflict between Christians and pagans in Alexandria at the turn of 4th and 5th centuries and about the fate of the philosopher and scientist Hypatia of Alexandria. According to hermeneutical interpretation, a work of art is always correlated with its own era, rooted in its own context, that is (in the case of this film) associated with modern socio-political and cultural events of the beginning of the 21st century. The discrepancy between the two eras – long-standing and modern, determined the originality of the film "Agora" and its historical inaccuracy. The article presents historical information about Hypatia. The analysis of discrepancies between the film director's interpretation of the Hypatia's image and historical information about Hypatia allows us to raise the question of the representation of History in cinema and the nature of cinema as a special ephemeral reality. The conclusion of the article is a confirmation of the thesis of H.-G. Gadamer, according to which in a work of art we are not dealing with the reconstruction of historical events, but with our attitude to the past, with the mediation of the past, the inclusion of the past in the present.

**Ключевые слова:** Аменабар, «Агора», Гипатия Александрийская, герменевтика, репрезентация истории в кино, Гадамер, парресия, религия, философия.

**Key words:** Amenabar, Agora, Hypatia of Alexandria, hermeneutics, history representation in films, Gadamer, parrhesia, religion, philosophy.

Актуальное символическое пространство в избытке наполнено различной культурной продукцией – текстами, фильмами, образами, видеосюжетами. Эти произведения нередко повествуют о реальных событиях, известных исторических деятелях. Возникают вопросы, насколько кинонарративы (в данном случае нас интересует именно они) достоверны, что зритель может узнать из просмотра исторических фильмов, сравним ли кинофильм с источником, может ли выступать в роли свидетельства? В этой статье мы анализируем фильм А. Аменабара «Агора» (2009), повествующий о судьбе известного философа и ученого поздней античности Гипатии Александрийской на фоне конфликта христиан и язычников конца IV – начала V в.<sup>1</sup>

У крупнейшего немецкого философа XX в. Х.-Г. Гадамера есть мысль о том, что «искусство никогда не принадлежит прошлому, но умеет преодолевать смысловую дистанцию благодаря тому, что обладает своим собственным смысловым настоящим» [3, с. 216]. То есть понимание конкретного предмета искусства всегда осуществляется исходя из контекста текущих событий, в него всегда привносится историческое опосредование, две возможности которого описаны этим философом в его труде «Истина и метод». Первую возможность Гадамер называет *реконструкцией* и возводит к герменевтическому проекту Ф. Шлейермахера: реконструкция направлена на восстановление первоначальной направленности произведения, что требует углубленных исторических знаний. Сам Гадамер негативно относится к этой возможности исторического понимания, явно предпочитая ей вторую, которую называет *интеграцией* и связывает с методом Гегеля. Во втором случае мы имеем дело с мыслящим отношением к прошлому, опосредованием прошлого с современной жизнью. Эту вторую стратегию Гадамер оценивает высоко, говоря о том, что Гегель значительно превзошел герменевтику Шлейермахера [3, с. 219].

Предлагая последующий анализ фильма А. Аменабара «Гипатия», мы выдвигаем гипотезу, согласно которой в этом фильме мы имеем дело не с исторической реконструкцией событий, а с интеграцией позднеантичной драматической истории в современный культурный контекст. Эту же трактовку фильма мы находим в исследованиях М. А. Корецкой [4], а также Алекса Маколи «Хиджаб Гипатии» [10], который утверждает, что фильм «Агора» является визуальным эхом событий 11 сентября 2001 г. [10, с. 132].

---

<sup>1</sup> В основу статьи положен доклад автора на конференции «Homo loquens: язык и культура. Диалог культур в условиях открытого мира» на секции «История в кино» 16–17 апреля 2019 г. в РХГА, Санкт-Петербург. Обзор конференции см.: [7]. Тезисы и текст доклада нигде ранее не публиковались.

Развернем последний тезис, основываясь на статье А. Маколи. В фильме «Агора» показаны многие признаки религиозного фанатизма, возникающая христианская община Александрии выглядит как аналог Талибана или любой другой экстремистской группы [10, с. 132]. Язычники представлены в фильме в виде аристократов, их играют актеры из Западной Европы или США, все языческие персонажи одеты в светлые туники, ухожены и утончены, они посещают театры, обсуждают политические и научные вопросы, пребывают в светлых, солнечных пространствах. Христиане же, наоборот, показаны как низшие слои, их играют, в основном, актеры ближневосточного происхождения (арабы или израильтяне) [10, с. 135]. Параболаны в кинофильме выглядят так, что можно идентифицировать их со стереотипным образом ближневосточного терроризма. Они одеты в темные одежды, капюшоны, иногда в тюрбаны, у них выветренные лица, согбенные спины, неопрятный вид, спутанные волосы, бороды, им присущи невежество, бедность. В некоторых дальних планах параболаны неотличимы от современных моджахедов. Но все эти характеристики не относятся к Синезию из Кирены, ученику Гипатии, который показан как «хороший» христианин, утверждает А. Маколи [10, с. 135–139].

Таким образом, в визуальном ряду фильма христиане закодированы как плохие персонажи, язычники – как хорошие, что довольно необычно для западноевропейского и американского кинематографа. Можно говорить даже о смене парадигмы: в кинофильмах 1960–1970-х гг. о Древнем Риме язычники были показаны плохими героями, действующими против добродетельных христиан, демонстрировался гниющий, декадентский Рим и триумф христианства над языческими грехами. После событий 11 сентября 2001 г. победа христианства над Римом в фильме «Агора» изображается как поражение рафинированной цивилизации под напором темных сил [10, с. 149–150]. Христианские женщины в фильме Аменабара скрыты темными одеждами с головы до пят, причем часто их вуали синие, визуально они выглядят как угнетенные афганские женщины (синие цвета чадры распространены в Афганистане; в Египте и на Аравийском полуострове носят черные чадры). Маколи особенно подчеркивает данный момент, обращая внимание на современную трактовку одеяний [10, с. 142]. В кадрах гибели Гипатии, когда ее на улице схватили параболаны, на ней надета чадра темно-синего цвета.

В фильме параболаны визуально приближены к образам современных ближневосточных фундаменталистов, которых мы видим по телевидению. Это толпа, которую легко подстрекать к насилию. Еще

большему сближению современного религиозного конфликта и древнего способствует имитация новостных съемок. Создается впечатление, как будто бы CNN снимала на рубеже IV и V вв.: крупные планы, аэрофотоснимки создают визуальный эффект массовых беспорядков в Египте на пл. Тахрир, в Сирии или Тунисе, – пишет Маколи [10, с. 144–146]. Свержение статуи Сераписа напоминает свержение статуи Саддама Хусейна 9 апреля 2003 г. в Багдаде.

Фильм Аменабара «Агора» повествует о том, что религиозный фундаментализм победил научную рациональность, что агора как публичное, политическое пространство превращается в место для вооруженных столкновений и убийств, мы видим драматические последствия этой трансформации. Нельзя сказать, что фильм антихристианский, скорее, он направлен против любого религиозного фанатизма, нетерпимости и насилия. Собственные слова Аменабара:

«„Агора“ – история о прошлом, которая косвенно обращается к тому, что происходит в настоящем. Это зеркало для людей, которое нужно для того, чтобы пользуясь исторической дистанцией посмотреть, как мало изменился мир» [10, с. 150].

Именно такой подход к фильму, согласно которому прошлое визуализируется с помощью современных стереотипов, может объяснить то многочисленное искажение исторических фактов, которое имеет место в фильме.

Неточности фильма касаются двух линий развития сюжета. Во-первых, показано, что религиозные фанатики, христиане и иудеи, нацеленные против язычества, разрушают Серапеум и Александрийскую библиотеку. Во-вторых, рассказана история о преследовании Гипатии за научные взгляды, за свободомыслие и за ее влияние на префекта Ореста. История эта завершается гибелью Гипатии.

По поводу Александрийской библиотеки следует сказать, что утрата библиотеки происходила в течение длительного времени, вследствие продолжительного упадка древнего общества, трансформации государства, а не из-за единственного катастрофического события. В фильме разрушение храма, свержение Серапиуса, разгром Библиотеки продемонстрированы одним событием. Если же обратимся к фактам, то Серапеум был разрушен в 391 г., но библиотека не была разрушена полностью, хотя частично уничтожилась и до этих событий.

М. А. Корецкая в статье «Цена парресии: история Гипатии Александрийской и фильм А. Аменабара “Агора”» тоже обращает внимание на расхождение исторического и кинематографического нарративов, что, по мнению автора, и представляет собой наибольший интерес, поскольку позволяет понять нечто и о прошлом, и о

настоящем в их различии [4, с. 15]. В отличие от Маколи, Корецкая видит Гипатию в фильме Аменабара реализующей принцип *паррессии*. М. Фуко определяет паррессию как практику высказывания истины, без которой в античности нормальное функционирование режима публичности видится невозможным. Паррессия является и этическим, и техническим понятием, противостоящим лести и риторике [8, с. 402–403]. Корецкая оценивает фильм Аменабара «Агора» как откровенно атеистический и отчасти феминистский; при этом «месседж фильма совершенно прозрачен, провокативен и современен», «перед нами некая притча, подающая современные проблемы в античной упаковке» [4, с. 14, 15]. Основной вопрос статьи Корецкой – насколько высока цена паррессии для интеллектуала? Собственно, фильм Аменабара Корецкая считает тоже паррессиастическим высказыванием, злободневным и драматическим, но исторически некорректным, при этом направленным против религиозного фанатизма и экстремизма, в защиту науки.

Таким образом, интерпретаторы фильма «Агора» отмечают расхождение между историческим и кинематографическим повествованием. Обратимся к историческому образу Гипатии. Недостаточное количество исторических сведений о Гипатии позволяет Аменабару показать ее противником ранней церкви или мученицей за науку или даже – за права женщин, что, конечно, представляет современную трактовку ее образа. Попытаемся реконструировать события жизни и гибели Гипатии, основываясь на исследованиях К. Фили [7] и М. Дзельска [9].

Гипатия – дочь александрийского философа и ученого Теона, известная своей редакцией «Начал» Евклида и комментариями к Птолемею. Польская исследовательница Мария Дзельска восстановила правильную дату ее рождения. Это 350 г., т. е. к моменту убийства ей было 65 лет, что опять-таки расходится с ее образом в фильме Аменабара, в котором Гипатия показана молодой привлекательной женщиной. Известно, что Гипатия разделяла неоплатонические идеи, поэтому ее взгляды были приемлемы для язычников, христиан, иудеев, что идет вразрез с ее образом из фильма «Агора», в котором она изображена атеисткой. Наиболее преданный ученик – киренский епископ Синезий, в письмах назвал ее «матерью, сестрой, учителем, благодетельницей, всеми чтимой в имени и действии» [7]. Церковный историк Сократ Схоластик охарактеризовал Гипатию так: «Она достигла таких высот в своем образовании, что превзошла современных ей философов, ... благодаря ее превосходной учености все обычно почитали ее и восхищались ею» [2, с. 205].

В Александрии начала V в. власть епископов стала конкурировать с властью светских правителей. В 412 г. епископ Кирилл сменил своего дядю Феофила на епископской кафедре. Кирилл продолжал усиливать величие этой должности, конкурируя с городским префектом Орестом. Конфликт между епископом Кириллом и Орестом случился из-за жестокости Кирилла по отношению к иудейской общине. Иудеи напали на одну из христианских общин, Кирилл в ответ устроил погром в синагогах, Орест обратился с жалобой к императору, но жалоба была отклонена. Возникли стычки на улицах, обусловленные своеволием толпы. Гипатия оказывается между двух огней в борьбе двух христианских партий за власть, причем сторонники Кирилла считали ее препятствием к возможному примирению враждующих партий. Кристина Фили пишет об этом так:

«Поначалу многознающая и мудрая Гипатия, по-видимому, стояла в стороне от политики. Но, вероятно, постепенно ее отношение к происходящему изменилось: она, как истинный философ, последователь Платона, решила принять участие в делах своего города. Ее сотрудничество с Орестом испугало сторонников Кирилла, заставив их консолидировать свои силы, что, в свою очередь, привело к дальнейшему ожесточению полемики между церковными и городскими властями. Теперь главной мишенью для нападков стала сама Гипатия, которую сторонники Кирилла, на время выпустившие инициативу из своих рук, посчитали главным препятствием на пути реализации своих планов. А борьбу против Ореста им необходимо было выиграть, во что бы то ни стало» [7].

В поддержку Кирилла пришла группа монахов из монастыря, которые устроили в городе волнения, кортеж Ореста забросали камнями, один камень угодил префекту в голову. Орест приказал схватить и пытать монаха, в результате чего тот погиб. Кирилл объявил, что монах умер мучеником. На этот раз Кирилл жаловался императору, но жалоба была отклонена. Сторонники Кирилла распространили слух, что Гипатия практикует зловещий вид колдовства – черную магию, поводом к чему послужили занятия Гипатии астрономией и математикой. В гневе последователи Кирилла (с его ведома или нет, неизвестно) на улице схватили Гипатию как политического союзника Ореста и замучили ее до смерти, убив глиняными черепками, расчленили ее тело и сожгли.

Большинство христиан отнеслось к этому с ужасом и отвращением. Сократ Схоластик пишет: «Это (т. е. убийство Гипатии – *О.С.*) принесло немалый позор и Кириллу, и Александрийской церкви, ибо убийства, драки и тому подобное совершенно чужды тем, у кого христианский образ мыслей» [2, с. 205].

Образованность и ученость Гипатии были причиной уважения к ней и язычников, и христиан. Сократ Схоластик пишет, что она стала жертвой клеветы церковного люда против нее: «говорили, что, вероятно, она была тем человеком, который не позволил Оресту сойтись в дружбе с епископом» [2, с. 205]. Таким образом, Гипатия стала жертвой политического конфликта, клеветы, зависти, а не жертвой ненависти в столкновении науки с фундаментализмом, как показано в фильме Аменабара.

Кроме этого, А. Аменабар дополнительно вводит в фильм любовную историю, рассказывающую о взаимоотношениях внутри треугольника: Гипатия – Орест – Давус. Любовная история, показанная с некоторой долей эротизма, получает свою кульминацию в сцене гибели главной героини, когда Гипатию убивает влюбленный в нее ее бывший раб и ученик Давус, ставший христианином. Давус убивает Гипатию с ее ведома, по сути, он спасает любимую женщину от страшной расправы, которую ей готовят фанатичные параболаны. В целом, сравнивая исторические события и повествование фильма, можно согласиться с А. Маколи, что Голливуд рассказывает античную историю на современный лад.

«Когда Аменабар заглянул в позднеантичную Александрию, он увидел тень талибов у ранних христиан. Если бы 9/11 не произошло, если бы не было войны с Аль-Каидой, то история о Гипатии была бы рассказана иначе. Древний мир стал площадкой, на которой режиссеры играют с современными идеями» [10, с. 150].

Возможно, А. Аменабар неоправданно связывает экстремизм событий 11 сентября 2001 г. с ранним христианством и рассказывает притчу об угрозе западной цивилизации со стороны опасных мусульманских фундаменталистов, проводя аналогию между древней историей и новой. В данном случае мы имеем дело именно с интеграцией античных событий в нашу повседневность, с мыслящим опосредованием прошлого, если говорить словами Гегеля, что свойственно произведению искусства, вплетающему события прошлого в горизонт настоящего, что позволяет лучше понять себя, осознать опасности и сделать выбор, определяющий будущее.

В фильме А. Аменабара мы имеем дело с модернизированным пониманием древней истории, что связано с отношением к героям как к материалу для художественного творчества, но не как к сакральным или историческим персонажам. Представление о том, что древняя цивилизация превзойдена нашей, что имеет место некая единая, хотя и прерывистая линия развития цивилизации, заставляет нас искать в прошлом отзвук сегодняшних, насущных проблем.

Сам кинематограф и фильмы, как его продукты, представляют собой феномен нашей, современной и постмодерной культуры, которая линейно и без сдвигов не стыкуется с античной эпохой.

«Модерну присуще как разрушение прошлого, так и сохранение его в виде истории. Это заставляет даже массовое сознание искать связи с прошлым в изучении его культуры, в воспроизведении его в виде объектов искусства, в том числе и в виде кинематографа. Но интереснее всего нам мы сами и наши проблемы, поэтому древние фигуры выкраиваются по лекалам настоящего» [6, с. 187].

Соотнести образ Гипатии из фильма А. Аменабара и образ исторической Гипатии Александрийской напрямую невозможно, поскольку образ древней женщины-философа в фильме является созданием кинематографа как одной из современных практик нашего времени, нашего представления о прошлом.

Этот аспект киноискусства особенно ясно осмысливается в психоаналитической трактовке кино. Как считает К. Метц, фильмы подобны снам, они творят собственную реальность [5]. Эта реальность иллюзорна, реальность означаемого создается только означающим. Фабульное историческое кино рассказывает нам некую историю, и у нас есть соблазн сравнить это повествование означаемого с прошедшими событиями. Мы взыскуем правдивости истории, но оказывается, что кино предельно эфемерно. Это – воображаемое означаемое, вплетенное в повествование, созданное фантазией и ремеслом режиссера и всей творческой группы, при этом реальностью этого повествования является сам факт представленности на экране.

Сравнение образа исторической и кинематографической Гипатии, выявление точек расхождения между кинонарративом и исторической реальностью позволяет осмыслить проблему соотношения исторических событий и кинематографа, растворения истории в фильме и превращения ее в миф. Кино имеет огромное значение в процессе формирования социальной, коллективной и политической памяти. Как отмечает современная немецкая исследовательница А. Ассман, кино является посредником, благодаря которому «ментальные образы превращаются в иконы, а нарративы становятся мифами» [1, с. 21].

Историческая память нуждается в репрезентациях, которые красочно и образно предоставляет массовому сознанию кино. История, показанная в фильме «Агора», в силу своей яркости и воздействию на сознание зрителя создает образ событий, связанных с Гипатией Александрийской, но рассказывает эта история о нас.



---

### Список литературы

1. Ассман А. Длинная тень прошлого. Мемориальная культура и историческая политика. – М.: Новое литературное обозрение, 2014.
2. Виллер Э. А. Учение о Едином в античности и средневековье / пер. с норв.; общ. ред. И. А. Прохоровой. – СПб.: Алетейя, 2002.
3. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: основы философской герменевтики. – М.: Прогресс, 1998.
4. Корецкая М. А. Цена парресии: история Гипатии Александрийской и фильм А. Аменабара «Агора» // Вестн. Самарской гуманит. акад. Сер. Философия. Филология. – 2016. – № 1(19). – С. 14–43.
5. Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино / пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной; науч. ред. А. Черноглазов. – 2-е изд. – СПб.: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2013.
6. Никонова С., Сеницын А., Ставцева О. История и киноискусство: отчет о работе секции «Логос. Этнос. Миф – 4: История в кино» // Aestheticae. Теоретический журнал Российского эстетического общества. – 2019. – № 1(3). – С. 164–188.
7. Фили К. Жертва конфликта между старым и новым миром. // Вопросы естествознания и техники. – 2002. – № 2. [Электронный ресурс]. – URL: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/HISTORY/HYPAT.HTM> [дата обращения: 08.12.2019].
8. Фуко М. Герменевтика субъекта. Курс лекций, прочитанных в Колледж де Франс в 1981–1982 учебном году / пер. с фр. А. Г. Погоняйло. – СПб.: Наука, 2007.
9. Dzielska M. Hypatia of Alexandria. – Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996.
10. McAuley A. Hypatia's Hijab: Visual Echoes of 9/11 in Alejandro Amenábar's *Agora* // Mouseion: Journal of the Classical Association of Canada. University of Toronto Press. Series III. – 2016. – Vol. 13. – P. 131–151.

*Статья поступила: 15.12.2019. Принята к печати: 31.01.2020*