



**Информация для цитирования:**

Шарыпина Т. А. Иной и Чужой : лики Медеи в драматических и сценических интерпретациях XX—XXI веков / Т. А. Шарыпина // Научный диалог. — 2024. — Т. 13. — № 5. — С. 304—334. — DOI: 10.24224/2227-1295-2024-13-5-304-334.

Sharypina, T. A. (2024). Other and Alien: Faces of Medea in Dramatic and Stage Interpretations of 20th-21st Centuries. *Nauchnyi dialog*, 13 (5): 304-334. DOI: 10.24224/2227-1295-2024-13-5-304-334. (In Russ.).



**Перечень рецензируемых изданий ВАК при Минобрнауки РФ**

**Иной и Чужой:  
лики Медеи  
в драматических  
и сценических  
интерпретациях  
XX—XXI веков**

**Шарыпина Татьяна Александровна**  
orcid.org/0000-0002-8585-8983  
доктор филологических наук,  
профессор, заведующий кафедрой  
зарубежной литературы  
swawa@yandex.ru

Национальный исследовательский  
Нижегородский государственный  
университет им. Н. И. Лобачевского  
(Нижний Новгород, Россия)

**Благодарности:**

Исследование выполнено на кафедре  
зарубежной литературы Национального  
исследовательского Нижегородского  
государственного университета  
им. Н. И. Лобачевского за счет гранта  
Российского научного фонда  
(РНФ, № 23-28-00559,  
тема № Н-238-2\_2023-2024)

**Other and Alien: Faces  
of Medea in Dramatic and  
Stage Interpretations  
of 20th-21st Centuries**

**Tatiana A. Sharypina**  
orcid.org/0000-0002-8585-8983  
Doctor of Philology, Professor,  
Head of the Department  
of Foreign Literature  
swawa@yandex.ru

National Research Lobachevsky State  
University of Nizhny Novgorod  
(Nizhny Novgorod, Russia)

**Acknowledgments:**

The research was carried out  
at the Department of Foreign Literature  
of the National Research Lobachevsky  
State University of Nizhny Novgorod  
with the support of a grant  
from the Russian Science Foundation  
(RSF, № 23-28-00559,  
topic № Н-238-2\_2023-2024)

## ОРИГИНАЛЬНЫЕ СТАТЬИ

**Аннотация:**

Проведен анализ дискурса Иного (Другого) и Чужого в трансформациях сюжета о Мееде XX—XXI, ярко проявляющегося при рассмотрении его функционирования в процессе бинарных драматургических параллелей в творчестве Х. Х. Янна, Г. Батлера, Х. Мюллера, Л. Годе, М. Курочкина, В. Клименко, Ж. Ануя, Т. Ланоя. Это способствует продуктивному осмыслению рецепции константных компонентов мифа тем или иным национальным менталитетом в русле обозначенной оппозиции. Актуальность работы связана с исследованием художественного текста с точки зрения феномена национального кода в контексте исторической эпохи. Инварианты образа Мееды переосмысливаются в новых реалиях современной жизни. Ёмкий образ колхидской царевны вобрал в себя практически все трудности борьбы женщины за свою интеллектуальную и социальную независимость. Выявляются диахронические типологические параллели воплощения обозначенного дискурса, которые прослеживаются на всех уровнях поэтологической структуры драматических и сценических адаптаций, поскольку современное новейшее искусство становится всё более визуализированным, а природа драматического произведения требует не только вербального, но и визуального, аудиального восприятия. Доказывается, что взаимодействие художественных кодов разных видов искусства углубляет смысловую многогранность произведений о Мееде: усиливает эмоциональный эффект в восприятии ее образа и способствует созданию психологически развернутой характеристики героини.

**Ключевые слова:**

миф; интерпретация; сюжет; трагедия; Еврипид; авторское мифотворчество.

## ORIGINAL ARTICLES

**Abstract:**

This study analyzes the discourse of the Other and the Alien in transformations of the Medea narrative from the 20th to the 21st centuries, prominently seen through binary dramaturgical parallels in the works of H. H. Jahn, G. Butler, H. Müller, L. Gaudé, M. Kurochkin, V. Klimentko, J. Anouilh, and T. Lanoye. This contributes to a productive understanding of how the constant components of the myth are perceived by different national mentalities within the context of this opposition. The relevance of this work lies in examining artistic texts through the lens of the national code phenomenon within historical epochs. The Medea archetype is reinterpreted in the context of contemporary life, encapsulating the struggles of women for intellectual and social independence. Diachronic typological parallels of this discourse are identified across all levels of the ethological structure of dramatic and stage adaptations as modern art becomes increasingly visualized and dramatic works require both verbal and visual, auditory perception. It is argued that the interaction of artistic codes from various art forms enhances the multifaceted meanings of Medea's narratives, intensifying emotional effects and contributing to a psychologically nuanced characterization of the heroine.

**Key words:**

myth; interpretation; narrative; tragedy; Euripides; authorial myth-making.



УДК 821.112.2:82-343

DOI: 10.24224/2227-1295-2024-13-5-304-334

Научная специальность ВАК

5.9.1. Русская литература и литературы

народов Российской Федерации

5.9.2. Литературы народов мира

5.9.3. Теория литературы

## **Иной и Чужой: лики Медеи в драматических и сценических интерпретациях XX—XXI веков**

© Шарыпина Т. А., 2024

### **1. Введение = Introduction**

Дискурс Иного (Другого) и Чужого приобретает все большее значение в социокультурной ситуации XX и первой четверти XXI века. Антропология, философия, психология, социология и культурология в научном пространстве занимаются теоретическим обоснованием этого топоса. Искусство, театр и литература как традиционно наиболее гуманистически ориентированные составляющие культуры активно манифестируют названный дискурс, питаемый трагическими историческими событиями и стремлениями XX, а теперь и XXI столетия, времени потрясающего научно-технического прогресса, с одной стороны, и беспрецедентных военных конфликтов, последствий исторического колониализма, современного национализма и фактов массового уничтожения, с другой. Противостояние культурным и политическим последствиям национализма и колониализма, а также осмысление опыта освободительных общественных движений поставили деятелей культуры перед философским и художественным осмыслением названных явлений. Глобализационные процессы XXI века обнажили радикально разделенный мир с Чужим и Иным (Другим) как внутри, так и вне определенной системы. Современный человек, полный противоречий рефлектирующий субъект, сталкивается и живёт в таком же разделенном, противоречивом жизненном пространстве. Актуализация мифа в современной культуре вызвана тем, что на пороге нового тысячелетия в осмыслении символов Иного (Другого) и Чужого личность осознала острую необходимость в вихре катастрофических предвестий, с которыми трудно справиться с помощью традиционного опыта человеческого существования, обрести надёжную жизненную опору. Истоки всеобщего внимания писателей, актёров и режиссеров, психологов и политиков XX века к перипетиям судеб мифологических героев связаны с особой сущностью мифологии и принципов мифомышления, неизменно повёрнутых к челове-



ку, его духовной сущности в противовес антигуманным тенденциям. Миф, именно в переломные периоды, предстаёт незабываемым опытом человека, сохраняя память веков, всегда представляя память веков как основу мировой устойчивости. Личности свойственно мифологизирование, но теперь, в отличие от «мифологического периода» древнего мира, этот процесс захватывает историческую, социальную, эмоциональную жизнь человека.

Настоящая работа посвящена тому, чтобы на ярком мифологическом примере исследовать, как драматургические и сценические интерпретации в духе своей эпохи моделируют топосы Чужого и Иного. Наряду с мифом, искусство взяло на себя эту задачу, поскольку оно воссоздает жизнь по-своему, не придерживаясь натуралистической объективации. Оно может показать людей с их иллюзиями и страданиями, с их страхами и желаниями. Рождение и смерть, бессознательное, мир эмоций, а также область трансцендентного искусство может метафорически перенести на уровень означаемого. Искусство может открывать незнакомые перспективы в дискурсе Чужого и Иного, выявляя бессознательное и вытесненное в сознании. Выбор в этом контексте пал на образ Медеи, античной героини, чья каноническая стабильность не ослабевает с момента первой театральной интерпретации Еврипида (431 г. до н. э.), переживая настоящий Ренессанс с 80-х годов XX века.

## 2. Материал, методы, обзор = Material, Methods, Review

В 431 году до н. э. Еврипид (около 485—407 гг. до н. э.) в своей трагедии лаконично описал мифическую Медею, и с тех пор она претерпевает нескончаемые эстетические метаморфозы. Как и немногие другие персонажи, Медея сохранила свое иконографическое присутствие на протяжении всех эпох, снова и снова будоража воображение людей и вдохновляя их на пересказ своей истории. Вот уже более двух с половиной тысяч лет очарование Медеи сохраняется, ее странность сопротивляется любым попыткам «приручения», ее чудовищная двойственность лишает ее всякого однозначного восприятия. Кажется, именно дискурс Чужого и другого (Иного) составляет неизменную мифическую основу ее облика: она не гречанка — иноземка, варварка, её статус колеблется между богом и человеком, она наделена сверхчеловеческими способностями, но в то же время неразрывно связана с человеческими жизненными реалиями: любовью, сексуальностью и смертью. Еврипидовский мотив детоубийства усиливает ее загадочность и инаковость, помещает ее в сферу, еще более далекую от объяснения, и превращает ее в героиню, трагизм судьбы которой трудно превзойти.

Еврипид, как известно, переработал существующую до него мифологическую традицию осмысления образа Медеи. Древнегреческие поэтиче-



ские тексты, поэмы Гомера касаются истории Ясона и возвращения Арго, однако Медея в них все еще остается безымянной. На пороге VII века до н. э. ее имя появляется в «Теогонии» Гесиода. В «Генеалогии» богов (ст. 961) она названа богиней и внучкой Гелиоса, а их история с Ясоном кратко передана в 11 стихах (ст. 992—1002), об этом сочиняет и странствующий поэт Симонид (VI века до н. э.). Пиндар в начале V века до н. э. в своей 4-й Пифийской оде также повествует о путешествии аргонавтов и овладении ими Золотым руном с помощью Медеи.

До Еврипида два его великих современника Эсхил (около 525—456 гг. до н. э.) и Софокл (около 497—405 гг. до н. э.) обратились к мифам о Мееде. В своей сатировской драме «Кормилицы Диониса» из состава «второй дионисовой тетралогии» Эсхил представляет Медею ведуньей или волшебницей, совершающей ритуал омоложения кормилиц Диониса и их спутников — сатиров. Текст «Кормилиц Диониса» утрачен практически полностью, и антиковеды имеют только небольшой фрагмент, который относится к «Мееде, омолаживающей старцев» [Эсхил, 1989]. Сохранилось несколько фрагментов из двух трагедий Софокла, в которых Медея представлена как женщина-травница, ведунья, знахарка и как спутница Ясона: «Зельскопы» («Женщины, подрезающие корни») и «Колхидянки», в которой содержится эпизод убийства Меедей малолетнего брата Апсирта в отцовском дворце, вероятно, выдуманный Софоклом. В первом фрагменте, как чаще всего интерпретируют учёные, Медея готовится погубить Пелия. В середине V века до н. э. Еврипид также обращается к мифам о Мееде, представляя её колдуньей-травницей, инсценирующей притворное омоложение Пелия в своей трагедии «Пелиады».

Доеврипидовская мифологическая «история» Мееди содержит эпизоды, которые имеют очень древнюю традицию и известны многим народам. Среди них мотивы героя, которому предстоит пройти опасные испытания и выполнить невыполнимые поручения инициационного характера, а также дочери владыки, которая влюблена в него и помогает ему добрым советом и волшебством. Божественная помощь также может быть задействована в интриге, когда богиня прельщает девушку любовью героя. Другой мотив — интрига злого родственника, который подвергает героя опасностям при выполнении задания в надежде, что он погибнет. Наказание узурпатора после возвращения героя также является частью широко распространенного мифологического сюжета и считается вполне справедливым. Однако в истории Мееди эти мотивы отчуждаются, уже в мифе представляя её инаковость: она превращается из доброй волшебницы в злую в ходе развития мифического сюжета, поскольку на ней лежит ответственность за смерть злого, но кровного родственника владельца трона, Пелия.

Само имя *Медея* (*Μήδεια*), как и его перевод с древнегреческого, вызывает споры, его значение связывается с *μήδομαι* — ‘замышлять, придумывать’ и с *μέδομαι* — ‘думать, заботиться’. Происхождение Медеи относят к эпохе матриархата, периоду собирания трав и магии. Возникновение в художественном сознании греков характера, воплощающего в себе доминирующее женское начало, вряд ли было бы возможным в патернальном обществе, где вся интеллектуальная и культурная жизнь, государственные дела, торговля были подчинены мужчине и его интересам. Сложившийся в ту эпоху характер древнегреческого общества даёт право учёным говорить о негреческом происхождении героини, устанавливая ареал происхождения образа от полуострова Индостан до Британских островов и отмечая как влияние этрусской культуры, так и сходство с образами ирландской и индийской мифологии, принимая во внимание общность корня имени *medhu-* — ‘опьяняющий (медовый) напиток’. Можно с большой степенью достоверности предполагать, что Медея как образ была заимствована греками в результате внешних контактов, процесса освоения побережья Чёрного моря, и только в дальнейшем была воспринята и трансформирована в своей «инаковости» греческой мифологией в качестве притягательного в своей загадочности, но изначально Чуждого образа [Петросян, 2016]. Учитывая столь древнее происхождение образа Медеи, чьи кровавые действия производят сильное впечатление на авторов, в разное время обращавшихся к сюжету, необходимо рассмотреть её поступки не только с этической стороны, но и с точки зрения исполнения древнего ритуала. Медея упоминается в различных источниках прежде всего как колдунья и жрица, а значит, совершает ритуалы и участвует в них. Так, ряд исследователей предполагают в качестве причины убийства Главки не ревность, а исполнение ритуального действия, а при описании эпизода псевдоомоложения Пелия Р. Грейвс, например, отмечает «котел омоложения», встречающийся преимущественно в кельтских мифах, и связывает с этим тот факт, что Медея называет себя гиперборейской богиней, то есть богиней с Британских островов, в который раз подтверждая чуждость, инаковость героини по сравнению с другими образами греческой мифологии [Грейвс, 2014].

В предлагаемой статье представлен системный подход к изучению взаимодействия литературы о Медее с другими видами искусства; показано, что миф о Медее стал ценностным ориентиром в культурном сознании XX—XXI веков. Интермедиаальный подход является базовым для понимания основных тенденций современного прочтения сюжета о Медее. Методика, представленная в работе, согласуется с научными концепциями современного литературоведения по теории мифотворчества и мифопоэтики, прежде всего с исследованиями, проводимыми кафедрой зарубежной



литературы Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского в русле концепций отечественных философов, мифологов, литературоведов А. Ф. Лосева, А. А. Потемни, А. А. Тахо-Годи, О. М. Фрейденберг, А. В. Гулыги, С. С. Аверинцева, М. И. Стеблина-Каменского, Е. М. Мелетинского, а также зарубежных классических теорий XX века, посвященных функционированию универсальных архетипов и мифа в целом в современном художественном сознании К. Г. Юнга, К. Кереньи, Дж. Кэмпбелла, М. Элиаде и др. Кроме сравнительно-исторического метода и методики интермедиального исследования, при изучении драматургических и сценических интерпретаций сюжета о Мееде продуктивным оказалось обращение к историко-генетическому методу, помогающему определить первопричины литературных явлений и их глубинного мифологизма.

### 3. Результаты и обсуждение = Results and Discussion

Трагедия Мееды нашла воплощение более чем в трех десятках драм, среди которых произведения П. Корнеля (1635), Лонгепьера (1694), Ф. Клингера (1786), Ф. Грильпарцера (1822), Х. Х. Янна (1926), Робинсона Джеффера (1946), Ж. Ануя (1946) и В. Брауна (1959) и др., в которых образ царевны из Колхиды прошел долгий путь трансформаций. Она нашла своё воплощение в оперном и балетном искусстве: это оперы Франческо Кавали (1649), Марка-Антуана Шарпантье (1693), Луиджи Керубини (1797), Симона Майра «Мееда в Коринфе» (1813), Джованни Пачини (1843) и «Мееда» Мишеля Реверди по мотивам романа Кристи Вольф «Мееда Голоса» (преьера в Лионе в 2003 г.); балеты: Жан Жорж Новерр «Мееда и Ясон» (1763), Жан Реншоу «Мееда» (1999). Мееда также покорила важнейшее средство массовой информации XX века — кино: Пьер Паоло Пазолини (1969) и Ларс фон Триер (1988) воссоздали её историю на экране. У истоков гиноцентрической традиции в изображении героини уместно назвать Кристину Пизанскую, воплотившую сюжет о Мееде в 1405 году в «Книге о городе женщин» («*Libro della Città delle Dame*»). В послевоенное время эта традиция была развита такими авторами, как Мария Луиза Кашниц (1944), Анна Зегерс (1948) и Элизабет Лангтэссер (1950). К концу 1970-х годов и по сей день мы наблюдаем настоящий бум, связанный с гендерным и гиноцентрическим переосмыслением мифологического образа Мееды. Это привело к ряду более или менее страстных текстов в защиту Мееды, в том числе Хельги Новак (Helga M. Novak «*Brief an Medea*» 1977), Урсулы Хаас (Ursula Haas «*Freispruch für Medea*» 1987), Дагмар Ник (Dagmar Nick «*Medea, ein Monolog*» 1988), Катя Ланге-Мюллер (Katja Lange-Müller «*Doch hoffe ich, Medea hört mich nicht*» 1990), Кристи Вольф (Christa Wolf «*Medea. Stimmen*» 1996) и др. Также сто-

ит упомянуть драму Макса Цвейга «Медея в Праге» (Max Zweigs «Medea in Prag»), поднявшую тему расизма и ксенофобии (была экранизирована в 1949 году, но не поставлена до сих пор), и пьесу Джорджа Табори (George Tabori «M. Nach Euripides». Unverkäufliches Manuskript. Berlin o.J.; премьера состоялась в Мюнхене 3 января 1985 года), в которой конфликт между Медеей и Ясоном превращен автором в семейную драму, когда отец убивает ребенка-инвалида, обвиняя в этом мать. Необходимо отметить также немецкую премьеру пьесы бельгийского драматурга Тома Ланоя «Мама Медея» [Mamma Medea, 2007]. Особо следует назвать «Медея Материал Ландшафт с аргонавтами» («Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten», 1982), в котором сконцентрировались узловые моменты чужеродности героини. В этом ряду стоит упомянуть также инаковость отечественных вариантов античной героини в произведениях М. Курочкина «Истребитель класса «Медея» (1995), В. Клименко «Театр Медеи», Л. Петрушевской «Маленькая Грозная», «Медея», Л. Разумовской «Медея» (1980-е) и т. д.

Даже беглый анализ проблематики перечисленных произведений позволяет выявить главную направленность воплощения мифического сюжета — дискурс Чужого и Иного, конкретизирующийся в различных концепциях опыта чуждого инобытия. Категории природного, культурного, гендерного и экзистенциально отчуждения служат в качестве собирательных топов для обозначения чувства отчужденности как инаковости. Отдельного рассмотрения заслуживает понятие расы, которому придается существенное значение в дискурсе Чужого и Иного.

Каждая эпоха, каждое поколение перечитывает и пересказывает историю Медеи, обновляя и осовременивая ее образ, используя потенциал мифологического сюжета и его образов в контексте насущных проблем своей собственной эпохи, наделяя его новой значимостью. В ходе этого процесса она превращается из всегда готовой помочь доброй волшебницы в ведьму, из любящей женщины в мстительное, неистовое чудовище, чужестранка превращается в ужасающего варвара, воплощающего безапелляционное противостояние культур и традиций. Полярно представленные образы знаковой античной героини могут вызывать неприязнь и осуждение, но также могут вызывать и сочувствие, в некотором смысле даже восхищение и, таким образом, являться идеальной основой для обсуждения проблем Чужого и Иного (другого).

Даже имя Медеи становится эмблемой чуждого, другого. То, что изначально означало «цѣдоцаи» — «думать, заботиться», подавать мудрые советы, в современную эпоху становится знаком амбивалентности добра и зла, доведенной до крайности. Едва ли найдется другой литературный образ,

который обладал бы сравнимой выразительностью. В этом контексте небывшимся пророчеством обладают слова героя пьесы Ж. Ануя:

*Медея! Какое красивое имя... Лишь тебе одной на этом свете будет оно принадлежать. Гордая! Спрячь в темный закоулок, где ты хранишь свои радости, и эту: никогда на земле не будет больше Медей. Ни одна мать не назовет свою дочь твоим именем. Ты останешься единственной Медеей отныне и до скончания веков* [Anouilh, 1997] (пер. — В. Дмитриева).

### **3.1. Природная и культурная инаковость трансформации образа Медеи: от трагедии Х. Х. Янна к пьесе Г. Батлера**

Ясон Жана Ануя ошибся в своём прогнозе. Драматургические и сценические адаптации мифов о Медее, которые будут рассмотрены нами, прошли долгий путь и имеют длинную историю восприятия, и каждая из них вносит существенные изменения в осмысление мифа о дочери Ээта.

Самым очевидным признаком отчуждения и инаковости героини Ганса Хенни Янна (Hans Henny Jahnn «Medea», 1926) является цвет её кожи. В 1925 году Х. Х. Янн публикует пьесу «Медея», в которой в том числе критикует западную цивилизацию и превосходство белых. Х. Х. Янн отмечал, что дискриминация людей по цвету кожи похожа на дискриминацию варваров в Древней Греции. В журнале «Die Szene. Blätter für Bühnenkunst» драматург писал, о том, что отношение современных европейцев к «неграм, малайцам, китайцам» такое же, как у древних греков к варварам» [Jahnn, 1974, S. 250]. В этой пьесе есть явные намеки на расизм и расовые предрассудки. Медея, жрица из Колхиды, и греческий герой Ясон — антиподы. Янн утверждает, что «прояснить проблему брака Медеи и Ясона во всей полноте можно, только представив женщину на сцене в образе негритянки» («Das Eheproblem Medea-Jason konnte ich im ganzen Umfang nur deutlich machen, indem ich die Frau als Negerin auf die Bühne brachte» [Jahnn, 1974, S. 250]. На премьере в 1926 Медею играла белая актриса, загримированная под негритянку. Пьеса Х. Х. Янна является ярким примером немецкого постэкспрессионизма с его эмоциональными всплесками, пафосом и сексуально насыщенным подтекстом. Незадолго до своей смерти в 1959 году Янн закончил лингвистически нейтральную версию «Медеи», но почти все театральные постановки его пьесы основаны на версии 1925 года.

У черной Медеи Х. Х. Янна сыновья смешанной расы, что в контексте пьесы делает их сближение с коринфянами изначально невозможным. Мрачная, зловещая сценическая атмосфера усугубляется сексуальными мотивами, связанными как со старением Медеи, так и с взаимоотношениями с сыновьями. Героиня выписана в преобладающих зловещих тёмных тонах. Черные тона — это не только расовая принадлежность Медеи, но

и цвет траура по ушедшей молодости и уходящей страсти («Meine Leder ist schwarz sich geworden durch Alter?» [Jahn, 1988, S. 597] (здесь и далее пер. пьесы Янна выполнены нами. — *Т. III.*) («Я почернела от возраста?»), «Bin ich der Toten gleich fast in meinen entfernten Gemächern, die in Trauer versinken sich schwärzen» [Ibid., S. 597] («Я почти как мертвец в своих дальних покоях, почерневших от горя»). В пьесе Янна благодаря своей магической силе Медея наделила Ясона вечной молодостью, но не смогла использовать это волшебство для себя самой и постарела. Ее старение, в то время как Ясон остается молодым, стало самой серьезной проблемой Медеи и служит основой для последующей катастрофы. Теперь для Ясона она отвратительна — «ergrautes Nachtgespenst der Hölle» [Jahn, 1988, S. 636] («поседевший ночной дух Ада»). Эта характеристика вполне определяет и состояние её сущности («Wie Deine Haut so schwarz ist auch Dein Tun» [Ibid., S. 619] («Твои деяния такие же черные, как и твоя кожа»). Можно провести параллель с такой же неистойвой героиней Жана Ануя, взращивающей ненависть внутри себя, как дитя: «Wächst doch seit sieben Jahren schon in ihr ein großer Schatten, der gelb von Farbe ist, wie manche sagen. Ich aber glaube rot... [Ibid., S. 601] («Однако вот уже семь лет растёт в ней большая тень, многие говорят, что она жёлтого цвета. Я думаю, что она красная...»), что в свою очередь предсказывает будущую месть: «Mein Grab wind Euch Zeichen, daß Ich zu leben als Menschen begonnen, denen ein Schicksal gegeben ist [Ibid., S. 588] («Моя могила будет символом того, что я начала жить как люди, которым предначертана судьба»).

Х. Х. Янн значительно усиливает роль сыновей в пьесе, хотя они по-прежнему остаются безмянными, но присутствуют и действуют на сцене. Конфликт между старшим сыном и отцом выдуман Х. Х. Янном. Когда Ясон отправляется к царю Креонту просить руки его дочери для своего старшего сына, то сам влюбляется в молодую женщину, что ещё больше усиливает унижение Медеи. Креонт принимает это предложение с легкостью, поскольку брак Ясона и Медеи был заключен в чужой варварской стране и не признавался в Коринфе. Более того, Креон никогда не одобрил бы того, чтобы его «любимое дитя» сочеталось браком с наполовину негром [Jahn, 1974, S. 43]. Эротические мотивы взаимоотношений между старшим сыном и отцом, а также между братьями в сексуализированной драме Янна приводят к тому, что убийство детей становится многозначным символом. Трагедия заканчивается своеобразным «закатом богов» и страшной местью Медеи, в достаточной степени отличной от версии Еврипида: так Креонт становится жертвой волшебного кольца, мучительно разрезающего его пополам, а невеста Ясона после страшных мучений превращается в подробно описанную драматургом кучу фекалий.



Медее покидает свой дом с трупами своих детей на колеснице, запряженной лошадьми. Неясно, была ли эта колесница послана ее дедом Гелиосом? Медее в силу своих божественных возможностей заставляет дом погрузиться на дно морское вместе со всеми преданными слугами и послушными рабынями внутри. Слепший посланник, оказавшийся в ловушке в тонущем доме, замечает, что Медее заботилась о них как Бог [Jahn, 1974, S. 76], что может быть воспринято с долей иронии: греческие боги далеко не всегда бывали справедливы к людям. Медее как внучка Гелиоса может позволить себе такое развитие событий. Ясон также готов умереть, но Медее заботится о том, чтобы он продолжал жить, страдая и расплачиваясь за свои грехи, которые на самом деле являются и ее грехами. Следует отметить, что Ясон, однако, чужд расовых предрассудков. Он «взывает не к белой груди, а только к молодости» [Ibid., S. 55]. Если он и называет Медее «чудовищем», то это из-за ее бесчеловечных поступков. Его молодость — теперь его проклятье. В этом повороте сюжета есть скрытая аллюзия с «Портретом Дориана Грея» Оскара Уайльда. Подобно попытке Дориана Грея избавиться от своего возмутительного прошлого, напав с ножом на свой портрет, что приводит его самого к смерти, намерение Ясона начать новую жизнь с дочерью царя Креонта приводит также к катастрофе. Медее отбывает в повозке с двумя телами своих детей в вечность, а Ясон обречен оставаться вечно молодым.

Пьеса Х. Х. Янна послужила толчком к тому, что в послевоенное время начали появляться новые трансформации сюжета о Медее, действие в которых происходит так или иначе в Африке, а персонажи озабочены расовыми проблемами. Одна из первых пьес в этом русле появилась и была опубликована в конце 1950-х годов южноафриканским автором и профессором английского языка Гаем Батлером (Guy Butler, 1918—2001). Автор испытывал настоящий пиетет перед древнегреческой трагедией и её авторами и попытался интерпретировать еврипидовскую «Медее» в контексте южноафриканского материала: «In the late 1950s I came under the sway of Greek dramatists. They seemed to have so sure an instinct for archetypal and universal themes. I was particularly struck by the *Medea* of Euripides, which dealt with an issue much on my mind: racial and cultural prejudice» [Butler, 1990] («В конце 1950-х я попал под влияние греческих драматургов. У них, казалось, был такой верный инстинкт к архетипическим и универсальным темам. Меня особенно поразила «Медее» Еврипида, в которой затрагивалась проблема, которая меня очень волновала: расовые и культурные предрассудки» [Ibid.] (здесь и далее перевод текста пьесы Батлера наш. — Т. III.).

Весьма показательна то, что только в 1990 году, после отмены режима апартеида, пьеса смогла быть опубликована и поставлена на сцене. В сво-

ем вступлении, или авторском примечании, Батлер пишет о том, что поскольку в пьесе задействован многорасовый актерский состав, а главными героями были белый мужчина и чернокожая женщина, которые влюбились друг в друга, поженились и родили двоих сыновей, то пьеса не могла быть поставлена до тех пор, пока «Раздел 6 Закона о безнравственности» и «Закон о запрете смешанных браков», против которых она протестует, не начали ослаблять свою власть над южноафриканским театром.

Действие пьесы происходит в начале XIX века. Демей (Медея) — принцесса племени тембу, внушает окружающим страх своими познаниями в магии. Она замужем за капитаном Джонасом (Ясоном) Баркером, британским офицером, занявшимся торговлей. По роду своей деятельности он имеет дело не только с белыми, но и с «цветными людьми», то есть «расовыми полукровками». В начале пьесы его оппонентом в некоторой степени является Йоханнеса Кристиана Крун (Креонт), с которым они рассуждают о политике и плюсах и минусах расового смешения. С точки зрения Джонаса, «mixture is inevitable. It has happened, will happen, you can't stop it» [Butler, 1990, p. 11] («смешение неизбежно. Это произошло, произойдет и вы не сможете это остановить»). К такому убеждению он приходит, как сам объясняет потом Круну, благодаря избранной деятельности: «I am a trader. I depend upon all races, upon moving freely among them» [Ibid.] («Я торговец. Я завишу от всех рас, от возможности свободно передвигаться среди них»). Однако он умалчивает, что женат на Демее, принцессе тембу, и что у них двое маленьких сыновей, Чарли и Джордж.

Во время действия пьесы, то есть в конце 1820-х годов, Крун является могущественным лидером группы белых поселенцев и убежден в превосходстве белой (христианской) расы. Он хочет ввести строгую сегрегацию белых, цветных и чернокожих людей, как это действительно было предусмотрено южноафриканскими законами, принятыми в конце 1950-х годов. В образе Круна Батлер нарисовал любопытный портрет мышления южноафриканцев, в котором страх перед инаковостью, ксенофобия, вера в то, что белые — избранная раса и утверждение о том, что апартеид вдохновлен Богом, являются неотъемлемой его частью.

Как и в «Медее» Еврипида, Джонас оставляет Демию ради дочери Круна. Демиа должна покинуть свой дом, поскольку Крун планирует сделать подвластную ему местность только для «белых». Между капитаном Джонасом Баркером и Круном существуют явные политические разногласия в отношении развития южноафриканского общества черных, цветных и белых людей. Крун предпочитает строгое разделение между группами, предотвращающее любое смешение рас. Он хочет, чтобы африканские племена чернокожих, цветных и белых людей жили в своих собственных,



тщательно отделенных друг от друга районах. Демия уезжает, оставив своих сыновей. Их будет растить тот же миссионер, который много лет назад наставлял ее саму. Важным мотивом для изгнания Демеи является страх не только перед её расовой принадлежностью, но и перед религиозной инаковостью, перед ее колдовством. Именно вердикт Круна провоцирует Демию на месть и желание спасти своих сыновей от участи презираемых «полукровок», даже ценой их жизнью. Демия восклицает: «My sons! Why am I killing you? To break your father in pieces as a pot is broken <...> He must return. I must see him broken. But he always wins; it is my flesh that is being torn. No, it is to save your flesh from being torn as mine is now. You will not turn into dogs» [Butler, 1990, p. 80] («Сыновья мои! Почему я убиваю вас? Чтобы разорвать вашего отца на куски, как разбивают горшок <...> Он должен вернуться. Я должна увидеть его разбитым. Но он всегда побеждает; это моя плоть разрывается на части. Нет, это нужно для того, чтобы спасти вашу плоть от того, чтобы ее не растерзали, как мою сейчас. Вы не превратитесь в собак»). Круна и его семью убивают во время свадебной церемонии дочери, он успеваает, однако, забить детей Демии и Джоноса дубинками до смерти. В конце концов Демия возвращается к своей настоящей идентичности тембу, надев свой прежний племенной костюм вместо европейской одежды: «The woman who planned it was a woman who lived with a white man, wearing a white woman's clothes, but as you see, I am not that Demea at all; I am calm, clothed as a black woman should be, and in my right mind» [Ibid., p. 81] («Женщина, которая все это спланировала, жила с белым мужчиной, носила одежду белой женщины, но, как вы видите, я совсем не такая, как все; я спокойная, одетая так, как и должна быть одета чернокожая женщина, и в здравом уме»).

Постановка пьесы в 1990 году была воспринята неоднозначно: часть зрителей сочли ее явной политической провокацией, направленной на то, чтобы показать давление закона на колониальные смешанные браки, которое, в случае Демеи, настолько велико, что мать отправляет своих детей на верную смерть, чтобы избежать расовых притеснений со стороны идеологов апартеида. Другие обвиняли Батлера в бессвязном переписывании «Медеи» Еврипида, трети, напротив, хвалили пьесу как увлекательную литературную смесь греческой трагедии и южноафриканских элементов, отмечая, что «Демия» занимает достойное место среди интерпретаций трагедии Еврипида и заслуживает внимания при изучении актуальности классики для современного общества. Политическая проблема драмы, заключающаяся в том, что утрата доверия между черными и белыми неизбежно приведет к катастрофе и что сотрудничество между расами — единственный путь вперед, имела первостепенное значение в Южной Африке 1990-х годов.

Пьесы Х. Х. Янна и Батлера — это не единственные произведения, в которых определяющим является топос чуждости как инаковости в дискурсе другой расовой принадлежности. В пьесе современного писателя из Франции, лауреата Гонкуровской премии Лорана Годе «Медее Кали» («*Médée Kali*», 2003) героиня, как и у Х. Х. Янна, для греков не просто иноземка, варварка, но ещё и представитель экзотической страны. Актуальная составляющая проблематики для Франции очевидна: она предопределена ситуацией с миграционным вопросом. Кстати, значение слова *kāla* — это ‘чёрный’, ‘тёмный’. Богиня является персонификацией необузданного гнева, свирепой ярости, кровожадности и беспощадности. Нам представляется, что Лоран Годе хорошо знаком с пьесой немецкого драматурга, поскольку Медее Кали, как и героиня Х. Х. Янна, искушена в том виде искусства, которое меньше всего соотносится с классическим началом — это нетипичный для литературного воплощения репрезентируемый вид искусства — танец. Л. Годе идёт в этом по стопам Х. Х. Янна, в пьесе «Медее» впервые связавшего этот образ со стихией танца. Искусство Кали — это бешеный танец природы. Для обеих героинь танец не является профессией, но выступает неотъемлемой частью настоящей (Л. Годе) или прошлой (Х. Х. Янн) жизни и раскрывает их сущность. Поворот к танцевальному искусству заставляет нас вспомнить немецкую традицию Ф. Ницше, который, говоря о танце, характеризует его как неотъемлемую часть дионисийства, проявления коллективного, родового инстинкта, архаического, иррационального начала, героини воспринимаются в качестве неумолимой мрачной силы, «черного избранника», обвинителя человека и человечества за предательство естественной природной жизни, что соответствует призывам Х. Х. Янна к освобождению подавляемых обществом первооснов человеческого бытия. Этот аспект пьесы Лорана Годе рассмотрен в работах [Савиных, 2018; Савиных и др., 2023].

### **3.2. Поэтологические доминанты и смысловые трансформации сюжета о Медее в драматургических и сценических адаптациях Х. Мюллера и Т. Ланоя**

Параллельно природной и культурной отчужденности в названных выше пьесах о Медее особое значение имеют гендерная или гиноцентрическая инаковость представляемых современными авторами героинь. В цвета крови и грязи раскрыто сценическое пространство драматического действия «Медее Материал Ландшафт с аргонавтами» («*Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten*», 1982) Х. Мюллера. На первый план выходят физиология человеческой испепеляющей страсти, предательства и сопутствующего узурпации власти преступления — убийства. В сознании преданной в своей женской и человеческой сути



Медеи Х. Мюллера, за которой «тянется кровавый след», обгадряющий всю реальность, мелькают видения прошлого, усеянного следами смерти. Постоянное вызывание в памяти крови, трупов, растерзанных внутренностей придаёт сценографии пьесы красно-коричневый фон и определяет и подчеркивает то, на каком фундаменте выстроены отношения Ясона и Медеи в произведении Х. Мюллера. Экзальтированная речь Медеи выстроена на постоянном перечислении биологических подробностей преступлений, описании предательства и измены. Истина открывается одержимой пагубными страстями Медеи только после измены Ясона: «<...> und meinen / Verrat der deine Lust war Dank für deinen / Verrat der mir die Augen wiedergibt / Zu sehen was ich sah die Bilder Jason / Die mit den Stiefeln deiner Mannschaft du / Gemalt hast auf mein Kolchis Ohren wieder / Zu hören die Musik die du gespielt hast / Mit Händen deiner Mannschaft und mit meinen / Die deine Hündin war und deine Hure / Auf Leibern Knochen Gräbern meines Volks / Und meinen Bruder Meinen Bruder Jason / Den ich deinen Verfolgern in den Weg warf / Zerstückt von diesen meinen Schwesterhänden» («Спасибо за твою измену муж / Она вернула мне мои глаза / И перед ними вновь встают картины / Что были нарисованы тобой / в Колхиде сапогами аргонавтов <...> Возьми в подарок для твоей невесты / Мой свадебный наряд Твоя невеста / Как трудно сходит это слово с губ / Она тебя обнимет и заплачет / И к твоему плечу она прильнет / И в сладком опьянении застонет / Наряд любви моя вторая кожа / Ограбленная вышила ее / Колхидским золотом раскрасив кровью / Со свадебного блюда из отцов / И братьев и убитых сыновей» [Мюллер, 2012, с. 409—410.]).

Красно-коричневый ландшафт, складывающийся из постоянного упоминания грязи, кровавых следов, внутренностей, убийств, становится закономерным фоном для характера отношений Ясона и Медеи Х. Мюллера, который основан лишь только на влечении и соучастии в преступлениях, в то время как измена Ясона обнажила их отчужденность друг от друга, инаковость. Переложение на сценических подмостках произведений Х. Мюллера требует от режиссера не только высокого профессионализма, но знания теоретических основ «постдраматического», «энергетического» и других существующих концепций театрального искусства. Российские и немецкие театры по-прежнему активны в инсценировках еврипидовского сюжета. В этом контексте интересным опытом работы одновременно с античным и современным драматическим материалом явился спектакль Альметьевского татарского драматического театра «Медея-Материал» по пьесе Хайнера Мюллера (2017, режиссёр Эдуард Шахов). Подробный анализ созданной интерпретации выполнен в статье Е. Н. Шевченко [Шевченко, 2019], отметившей прежде всего воплощение значимой для Мюллера

конфронтации мужского и женского начала, разрастающейся до оппозиции «преступник — жертва», возвращающейся в прошлое и уходящей в будущее. Интересно, что, как отмечает Е. Н. Шевченко, с точки зрения Х. Мюллера, «история — это череда актов насилия, результат жестокого миропорядка, заведённого мужчинами» [Шевченко, 2019, с. 12—16], и только женщина, одновременно являющаяся жертвой и силой, противостоит порочному ходу истории, что, с точки зрения исследователя, и определило концепцию спектакля альметьевского театра. В качестве интересной находки режиссера исследователь отмечает в версии театра компиляцию текстов Хайнера Мюллера и Еврипида в переводе директора театра, Фариды Исмагиловой. В то время как Медея (Мадина Гайнуллина) произносит только мюллеровский текст, каждое слово которого обретает особую значимость благодаря нарушению интонационного и синтаксического строя речи обезумевшей от обиды и гнева героини, на сцене в роли её оппонента, вместо еврипидовских коринфянок, появляется хор из восьми мужчин. По мысли исследователя, подобный приём усиливает оппозицию Медеи и мужского хора, визуализируя оппозицию мужского и женского начал [Шевченко, 2019]. Особое значение в пьесах о Мее XX и XXI веков имеет цветное решение спектаклей. Это касается и альметьевской постановки. Три цвета: красный, белый и чёрный — имеют особую символическую нагрузку. Так, красный, справедливо пишет Е. Н. Шевченко, «ассоциируется с кровью, огнём, страстью, сексуальными желаниями, агрессией, войной, мстостью; белый <...> символизирует чистоту и невинность», а также «пустоту, ледяное молчание, смерть; чёрный означает несчастье, горе, гибель. Сменяя поочерёдно одежды, Медея словно проходит по кругам своего собственного ада. Обнажение героини в финале становится символом предельного внутреннего обнажения» [Шевченко, 2019, с. 14].

Иное смысловое наполнение цвету — тёмному цвету, темноте — придаётся в сценографии драматического театра Ганновера (Германия) в спектаклях, интерпретирующих образ Медеи в современных постановках пьесы Т. Ланоя «Матма Medea» (2003) и трагедии Грильпарцера «Золотое руно» (2019). Успех пьесы бельгийского драматурга Т. Ланоя на немецкой сцене можно объяснить прежде всего тем, что «Матма Medea» оказалась на пике общественных и культурных проблем Германии на рубеже XX—XXI веков, связанных как с долгожданным объединением, так и с миграционной политикой в стране. Режиссер Себастьян Нюблинг, как отмечали критики, «жёстко» обошелся с сюжетом древнего мифа, поскольку в силу своей природы каждому мифу свойственна «чудовищная» выносливость и стабильность смысловой парадигмы, поэтому его можно трансформировать в контексте любых современных проблем. Миф подобен «чёрному ящику», где пере-

мешано и высокое, и низкое. По замыслу режиссера такой «чёрный ящик» был выстроен декораторами спектакля, и в нем возвышенные и гордые образы мифологической древности преобразуются в заурядные, тривиальные фигуры театра марионеток. Сценические ландшафты двух частей спектакля контрастны не только по названию («Zu Hause/ in der Fremde» («Дома/ на чужбине») и «In der Fremde/ zu Hause» («На чужбине/ дома»)). События в первой части спектакля происходили в полутьме, а световые эффекты прожекторов создавали впечатление погружения в тайную глубину столетий, переносили зрителей и читателей в далёкий таинственный мир, где обитают прекрасные, цельные, естественные существа, что подчеркивалось элегантностью нарядов: призрачным мерцанием женских платьев и аристократизмом мужских костюмов, что создавало явный диссонанс с неопрятной, грязной одеждой аргонатов — Ясона и его свиты — ловцов легкой наживы, ощущающих себя «культуртрегерами», как это показано на рисунках 1 и 2.



Рис. 1 Патриархальная Колхида (сцена из спектакля)

Духовный мир искателей приключений определяется замызганными рваными джинсами, карманы которых полны жвачкой и плитками шоколада. Его в упоении от успеха будет размазывать по телу Ясон, а во втором действии зрителей будет преследовать тошнотворный запах от сторовшей яичницы, приготовленной бывшими аргонатами на кухне в замусоренной коммунальной квартирке нового мира. Любопытно, что более чем через

пятнадцать лет другой режиссер, Том Кюнель, использует ту же схему противопоставления иной цивилизации другому, чужому миру, но, в отличие от Стефана Нюблинга в 2003, в 2019 такое отчуждение представителей разных цивилизаций, культур будет обусловлено иным социополитическим контекстом. В спектакле по трагедии Грильпарцера «Золотое руно» в первом действии тоже воспроизводится органичный мир древней Колхиды, а Ээт и его дочь, волшебница Медея и свита одеты в костюмы, стилизованные под национальную одежду сербов и армян.



Рис. 2. Прибытие аргонатов (сцена из спектакля)

Как отмечает Е. Н. Шевченко, весь арсенал доступных постановщику средств направлен на создание образа особого замкнутого патриархального, иного мира, одновременного опасного для Чужих и чуждых и ощущающего угрозу с их стороны. «Для режиссёра в этой ситуации важен исторический и политический подтекст: столкновение с «чужим», проблема колониализма и его последствий, пожираемых современной Европой» [Шевченко, 2019]. Второе действие в обеих постановках построено по одинаковой схеме: и в пьесе Т. Ланоя, и в интерпретации Грильпарцера Медея попадает в стандартизированный мир современной цивилизации, лишенной не только истинной духовности, но и национальной идентичности. Сбываются слова царя Ээта из первого действия пьесы Т. Ланоя, предостерегавшего «укорененных в родной земле» (немское *Verwurzelt*) от лишенных родины изгоев-отщепенцев (*Heimatlose*). С этого времени Медея всегда и везде будет в своей инаковости Чужой. В ремиксе бельгийского автора, получившего необыкновенный успех на немецкой сцене в силу



представленных им проблем, Медея превратится в жалкую жительницу современного стандартного панельного дома, коммунальной квартиры (Schmuddel-WG). По замыслу С. Нюблинга, во втором действии героиня очень старается хотя бы внешне походить на Лотхен или Гретхен нового цивилизованного мира, о чём свидетельствует её зализанная причёска и скромное голубенькое платьице, сразу же вызывающее определенные аллюзии у зрителя. От прошлого осталась одна деталь — пылящееся в шкафу фатальное матово-алое платье, которое станет орудием по сути бессмысленной данной ситуации мести. Двойственность образа Медеи подчеркнута неоднозначным смыслом, вложенным в цвет её одежды: в первой части спектакля он символизирует величие и царственность, во второй же — жестокость и неотвратимость будущей мести. Место первого действия пьесы Т. Ланоя — древняя Колхида, вторая часть спектакля должна была разыгрываться в Древней Греции, однако лексика и антураж событий свидетельствуют о современности и так называемой постиндустриальной действительности. Бросаются в глаза зрителю клейкая пахучая грязь, аляповатая одежда бывших аргонатов, обеды и обломки бытовой техники, лежащие повсюду. Картина сюрреалистическая, тем более что вождяленое когда-то Золотое руно заброшено в дальний грязный угол комнаты.

В анализируемой театральной постановке действие второй части явно перенесено в современную Германию времени после объединения, что свидетельствует о способности мифа вместить в себя самую актуальную проблематику эпохи. Кстати, есть возможность прочтения представленной интерпретации в духе будущих проблем мигрантов и мультикультурализма. В третьем акте интерпретации Грильпарцера в постановке ганноверским драматическим театром 2019 года действие также переносится в современный стандартизированный мир, в квартирку, обставленную мебелью из Икеи, однако отметим такой важный акцент названной сценической интерпретации, как выведение на первый план темы расовой чуждости, инаковости, что подробно рассматривается Е. Н. Шевченко. Авторы спектакля задействуют образ исторической личности Покахонтас, дочери верховного вождя нескольких племён индейцев, история которой варьируется во второй части спектакля. Историческая Покахонтас была похищена английскими колонистами во время военных столкновений в 1613 году. Во время плена вышла замуж за табачного плантатора в возрасте примерно 17 или 18 лет. В 1616 году семья приехала в Лондон, где Покахонтас была представлена английскому высшему свету как пример «цивилизованного дикаря», а затем умерла в Англии по неизвестным причинам в возрасте 20 или 21 года. Для современного, прежде всего молодого зрителя здесь есть определенные ассоциации с известным мультипликационным фильмом.

Предвестником подобного поворота сюжета о Мееде и в этом случае, на наш взгляд, можно считать пьесу Х. Х. Янна «Medea» (1926), героиня которой иной расы, чем её окружение, что также способствует её отчуждению.

Е. Н. Шевченко, анализируя интерпретацию трилогии Грильпарцера, отмечает любопытную находку режиссера, позволяющую, на наш взгляд, рассматривать инаковость Мееды в этом спектакле ещё в двух ракурсах: гендерном и экзистенциальном. В финале спектакля выводится трагическая фигура Мееды-Каллас как жертвы, из-за роковой несостоявшейся любви потерявшей свой уникальный голос. Это позволяет зрителю вспомнить и знаменитый фильм Пазолини, в котором Мария Каллас исполняет роль Мееды. Невозмутима и величественна Мееда П. П. Пазолини («Medea», 1969) и на родине, во время эпизода жертвоприношения, во время молитвы в храме, и на чужой земле. Потеря связи с землей, солнцем («поговори со мной, земля, дай мне услышать твой голос, я уже не помню твой голос»), символически подчеркнутая кадрами с Меедой на потрескавшейся земле, не лишает ее облик достоинства, а поступки и характер — внутренней силы. Так, прибыв в Коринф, Мееда всё так же царственно неподвижно позволяет переодеть себя, как и во времена ее жизни в Колхиде, а в разговоре с Креонтом и Ясоном после его измены вся боль и трагизм её переживаний выражаются лишь во взгляде [Мееда..., 2002]. Причинами трагедии в конце концов становятся неприязненное отношение к Чужому, Иному (актуальный поворот в контексте ситуации современной Европы) и гендерное отчуждение.

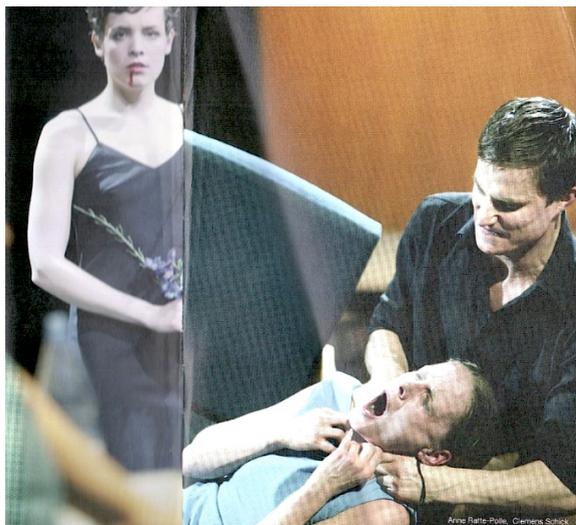


Рис. 3. Ссора Ясона и Мееды и явление убитой Креусы (сцена из спектакля)

Анализируя освещение гендерных проблем в пьесе Т. Ланоя, стоит сказать, что в первом действии пьесы конфликт возникает также между патернальным стилем правления Ээта и жадой обновления и свободы юной и ещё наивной Медеи, в какой-то степени есть аллюзии на конфликт матриархата и патриархата. Во второй части перед нами разворачивается современная гендерная борьба, семейная война (рис. 3), жертвами которой становятся дети, но в новой версии убитые обоими родителями, объединенными теперь общей виной. Противостояние Медеи и Ясона во второй части вполне укладывается в современные конфликты «войны полов».

### 3.3. Гендерная оппозиция в российских сценических адаптациях 90-х годов XX века

Медея занимает особое место в современном гиноцентрическом романе и драматургии, поскольку этот ёмкий образ вобрал в себя практически все проблемы и противоречия борьбы женщины за свою интеллектуальную и общественную независимость и индивидуальность, доходящую, впрочем, до гротескных форм войны полов, что в некоторых сценических интерпретациях оборачивается уродливым фарсом, о чём свидетельствует пьеса М. Курочкина «Истребитель класса «Медея» (1995) [Курочкин]. Заметим, что авторское мифотворчество в интерпретациях, так или иначе связанных с мифом о Мееде, касается не только трактовки образов или поворотов сюжетных линий, но и самого сценического пространства текста. Характерен почти inferнальный, сценический ландшафт в пьесе-фарсе М. Курочкина, воплощающий самые мрачные и тёмные в прямом смысле этого слова апокалиптические антиутопические пейзажи, ничего общего не имеющие с солнечным Причерноморьем или Колхидой древнего мифа:

*«Остатки зенитной батареи, только что подвергшейся бомбардировке. Оседает пыль. Единственное уцелевшее зенитное орудие перевернуто набок. Среди хаоса развороченных орудий, снарядных ящиков, щепня, касок, ранцев, мертвых тел и прочего военного мусора стоит человек в грязной полевой форме сержанта украинской армии и держится за уши<...>*

*Сержант плачет, плач переходит в кашель. Из-под кучи битого кирпича и штукатурки выбирается Сергей. Выплевывает пыль, забившую рот. Начинает кашлять. Сергей и Сержант кашляют одновременно. Сержант подходит к Сергею и помогает ему подняться. Стоят обнявшись. Через некоторое время Сержант садится на ящик и закуривает. Сергей разжимает пальцы руки, торчащей из кучи щепня, и вынимает из них банку Кока-колы. Пьет. Неожиданно рука начинает судорожно хватать воздух. Сержант и Сергей бросаются разгребать кучу мусора и выволакивают из-под неё Питера» [Курочкин... ].*

Кстати, в этом контексте вспомним необычный для самого постановщика и «Театра на Таганке» спектакль Юрия Любимова «Медея» по трагедии Еврипида в переводе Иннокентия Анненского, поставленный в том же 1995 году вместе с Дворцом Музыки из Афин. Премьера с огромным успехом состоялась на Международном фестивале в Афинах. Сценическое пространство спектакля удивительно корреспондирует с апокалиптическими пейзажами пьесы М. Курочкина. Спектакль имел много откликов в прессе, вызвал противоречивые мнения. Весьма показателен сценический ландшафт и декоративное оформление спектакля (Давид Боровский). Сценическое пространство было заполнено мешками с песком, используемыми весьма многофункционально, при изменении света оборачивающимися древней каменной кладкой, в качестве фона использовалась железная проржавевшая плоскость, что придавало всему парадоксальную амбивалентность: военные события современности и древнегреческий миф, конкретность и высокая обобщенность. Сочетание этой необычной обстановки с современной военной амуницией, в которую одеты Ясон и Креонт, создавало ощущение относительности временных параметров, подтверждающее извечную бесконечность людских страданий в истории человечества. Зрители, благодаря сценическому ландшафту, были погружены как бы в состояние военной действительности, тем более что на памяти у всех было то, что Медея с Кавказа. В этом контексте в середине 90-х годов древнегреческий сюжет и судьба героини звучали более чем современно. У критиков вызывала удивление статичность игры героини. Однако концепция режиссера была устремлена на внутренний, вневременный смысл древнего мифа, чему и соответствовала статуарность Медеи в исполнении Л. Селютиной, героиня которой решается на убийства, так как окружающие не оставили ей никакой надежды и выбора. Её Медея — это и беженка из разорённого войной села, и ожесточенная трагизмом происходящего мстительница, но она и внучка могущественного Гелиоса, колдунья, волшебница чужого мира, иного в своих культурных и нравственных измерениях.

Пьеса М. Курочкина воспринимается читателями и критиками неоднозначно. Однако, на наш взгляд, очевидно, что в эпатирующей форме драматург представил нам возможный апокалиптический финал бессмысленной, но вполне опасной для существования человечества «игры в войнушку» полов, в которой сами женщины абсолютизируют сам факт борьбы, а не смысл подобного «поединка». Читателям и зрителям представлены остатки странной космополитической армии в виде русско-украинско-американского отряда зенитчиков, защищающих Нью-Йорк от превосходящих сил противника. Любопытен список действующих лиц, в котором противник обозначен самым общим гендерным определением — *Женщина*.



Взяв за основу реальные исторические события военного времени, М. Курочкин очуждает их, отраженно переворачивает: женщины воюют с мужчинами, американский солдат стоит плечом к плечу с русским, солдаты в бою распивают кока-колу, а в известном лозунге военных лет произведена подмена ценностей: «Отступить больше нельзя. Некуда, Нью-Йорк за нами», — тем более что идеологическое противостояние между женщиной и мужчиной, вылившееся в реальное сражение со взрывами, истребителями, бронетехникой, по факту, обнаруживающему себя в финале, не имеет смысла, так как те, кто сражается на стороне мужчин, тоже оказываются женщинами, а собственно мужчин давно уже нет, что не мешает противникам продолжать убивать друг друга. Более того, «слабый пол» давно потерял само представление о женственности и во внешности, и в поступках, и в культуре общения [Иванова, 2014].

**Женщина.** *Закрой пасть, щенок. Если тебе нечего сказать, будешь отвечать на мои вопросы. Понял?*

**Сергей.** *Э-э-э...*

**Женщина.** *Отвечай, как положено. Понял?*

**Сергей.** *Так точно, э-э-э...*

**Женщина.** *Мэм.*

**Сергей.** *Так точно, мэм.<...>*

**Женщина.** *Как стоишь, как разговариваешь с женщиной? Смирно. Сколько человек было на батарее?*

**Сергей.** *Три. А сперва семь.*

**Женщина.** *Белоснежка и семь гномов. Ты у нас, значит, последний остался?*

**Сергей.** *Как последний? А Сержант, а Питер?*

**Женщина.** *Сержант — это? (Показывает в сторону станка).*

*Сергей оборачивается и видит распятый обезглавленный труп Сержанта. С криком «Коля!» Сергей бросается к телу и обнимает его. Плачет. Женщина с выражением безразличия смотрит на эту сцену [Курочкин].*

Парадокс, заключенный в пьесе, абсурдность происходящего, нелепость развязки состоят в том, что так называемая гендерная война свидетельствует о несостоятельности всякого фанатизма, в конкретном проявлении — феминизма, превратно истолковывающего саму инаковость женской природы, ее материнского предназначения.

### **3.5. Экзистенциальная проблема «Другого» в пьесе Ж. Ануя «Медея» и сценических адаптациях первой четверти XXI века**

Спустя двадцать лет после появления «Медеи» Х. Х. Янна была создана «Медея» Жана Ануя (1946). Вряд ли можно найти два более непохожих

друг на друга произведения. Между ними лежит разрушительный опыт Второй мировой войны. Однако эта «инаковость» связана и с личностными качествами и самооценками драматургов. Осознание Х. Х. Янном своей уникальности как гениального, хотя и непонятого художника контрастирует со скромным представлением Жана Ануя о своём творчестве. Однако обоих объединяет оппозиция традиционному реалистическому театру. Они являлись решительными противниками традиционного сценического искусства и всегда хотели создать нечто новое, новаторское.

В 1940-х годах Ануй обратился от современных пьес к мифическим, классическим и историческим сюжетам. Работа Ануя над мифом («Эвридика» 1931, «Антигона» 1942, «Ромео и Жаннет» 1945, «Медея» 1946) характеризовалась тенденцией яркой демифологизации. Главные герои этих произведений отстаивали свою независимость от «заданного» судьбой прошлого, свою инаковость. Проблематика пьес этого периода, в том числе «Медеи», тесно связана с экзистенциальными идеями Жан-Поль Сартра и Альбера Камю. Истинная человечность и подлинная жизнь начинаются «по ту сторону отчаяния». Прежде чем субъект станет личностью, он должен пройти через осознание своего трагического одиночества и «полной заброшенности» «в мире, лишенном бога», «под небом, где нет никаких знаков» (Ж.-П. Сартр «Мухи»). Такая радикальная секуляризация в том числе и мифологического материала приводит к тому, что не только боги равнодушны к действующим героям, но и сама божественная генеалогия главных героев больше не является определяющей в мотивах их поступков, они все «отчуждены» от своей мифологической величественной предыстории. Места действия также схематизированы и упрощены; так, например, Эвридика обитает в вокзальном кафе и захудалом гостиничном номере, а Медея едет в никуда на запряженной лошадьми телеге. Если рассматривать такую подчеркнутую демифологизацию как особую, содержательно и эстетически значимую форму интертекстуальности, то ее успех зависит не только от усилий автора, но и от определенного времени восприятия, от социокультурной эпохи, в контексте усугубляющейся некоммуникабельности, отчуждения, разрушающего личность. В экзистенциализме, как теоретическом, так и литературном, важное место занимает противопоставление двух основных и равнозначных величин — «я» и «не-я» — «Другой», «Чужой». Проблема «Другого» («не-я») рассматривается Жан-Поль Сартром с двух сторон, что явно отражается и в драматургической практике Ануя, прежде всего в его самой «черной» трагедии «Медея» («Médée»). С одной стороны, «Другой» — всегда враг, угрожающий «моей» свободе («ад — это другие» — Ж.-П. Сартр). Но одновременно «Другой» «является элементом моей судьбы», а следовательно, встает на-



сущная проблема сосуществования — проблема вечная, а потому пьеса Ж. Ануя оказалась удивительно созвучна разным эпохам, что, кстати, нашло отражение в сценической актуальности этого произведения и его главной героини, «отчужденный», «иной» лик которой одновременно может прочитываться как лик жертвы, и мстительницы, и беженки-иноземки, тем более что пьеса зрителем «ощущается визуально» за счет эмоционального цветового воздействия. Сценическое оформление минимально, только обозначена основная мысль спектакля, остальное воссоздаётся воображением зрителя, следующим за репликами персонажей. В создании образа изгнанницы, беглянки, беженки — Чужой особую роль играет простая повозка Медеи: «Enscène... Médée et la Nourrice *accroupies* parterre devant une roulette» [Anouilh, 1997, p. 9], «chassées, battues, méprisées, sans pays, sans maison» [Anouilh, 1997, p. 14] («на сцене Медея и кормилица, сидящие на корточках перед повозкой», «изгнаны, презираемы, обездолены... Без родины, без крова...») (перевод В. Дмитриева).

В 2006 году в Театральном центре на Дубровке Львом Стукаловым был поставлен спектакль по пьесе Жана Ануя «Я — Медея!». В рецензии на спектакль В. Аминова отмечала среди прочего удивительную актуальность мифа и образа Медеи для реалий 90-х годов XX века, поскольку современную Медею режиссер Лев Стукалов увидел в газетных хрониках: в его интерпретации Медея — беженка-чеченка. Она и чужестранка, и изгнанница, её инаковость настораживает местных жителей, поскольку всё в ней: и темперамент, и цвет кожи, и наряд, и её неприютность и мировоззрение — всё чуждо и вызывает сомнение и подозрение. Рецензент ставит закономерный в таком контексте вопрос о том, кого же подразумевал под своей, такой отчужденно враждебной Медеей Жан Ануй в современной ему Франции [Аминова, 2006]. В этом контексте уместно вспомнить уже упоминавшуюся нами «Медею» Еврипида Театра на Таганке в постановке Юрия Любимова в 1995 году совместно с греческим Дворцом Музыки, где Л. Селютина воплотила вполне узнаваемый образ женщины из разрушенных сел, ожесточенной военным ужасом.

С 2011 года на сцене Театра имени Вахтангова с успехом идёт «Медея» Ж. Ануя, где Медею и Ясона бессменно представляют Юлия Рутберг и Григорий Антипенко. Героиня Ю. Рутберг, сильная личность, борется за свою независимость, непохожесть, самоценность, отрицая безликое равенство и соблазнительный спасительный лозунг — «я такая как все». Разговоры протагонистов в трагедии Ж. Ануя развиваются по спирали, идут кругами — от прошлого к настоящему и опять к прошлому. Главные герои Ж. Ануя и сценической адаптации демонстрируют своеобразное отстраненное отношение к своему мифу, о финале которого они как будто

прекрасно осведомлены. Что бы они ни делали, они в конце концов, оба оказываются проигравшими. Жан Ануй говорит нам о том, что противостояние «Я» и «Другого» безнадежно, в этой игре не на жизнь, а на смерть нет победителей, а потому и у героини Юлии Рутберг нет будущего. В такой ситуации граница их вражды с Ясоном и высшее проявление свободы её экзистенциальной личности могут осуществиться только в смерти. Речь персонажей также предельно адаптирована драматургом к повседневности. Этому принципа лаконичной стилистики писатель придерживается даже в монологах Медеи. И, наконец, учитывая то, что Медея у Ануй явно понимает будущие убийства как шаг к себе, к освобождению, становится очевидным, что она попадает под влияние своего мифического архетипа.

Ануй использует удивительно метафору, сравнивая рождение желания мести Медеи с символическим рождением ещё одного ребёнка — дочери, предназначенной для мщения. Героиня Ж. Ануй сгорает не только метафорически, нравственно, но физически истребляет себя в чудовищном деянии. В большинстве драматургических версий Медея так или иначе покидает Коринф, но у французского автора и, соответственно, в спектакле, подобно героиням архаических мифов, она испепеляет себя вместе с телами детей. Это деяние в авторской концепции пьесы и спектакля прочитывается символически в качестве естественного жизненного финала, своеобразного отмщения героине, пожелавшей в своём разрушительном эгоцентризме воспротивиться нормам естественного человеческого бытия.

#### 4. Заключение = Conclusions

Как свидетельствует проведенный анализ многочисленных драматических и сценических воплощений древнейшего сюжета о Медее, смерть, любовь, сексуальность, культурная инаковость — важнейшие топосы в рамках категории экзистенциального отчуждения — рассматриваются авторами весьма по-разному. Для преодоления чувства «отчужденности», «инаковости» авторы XX и первой четверти XXI веков предлагают различные стратегии коммуникации с «посторонним», культурные детерминанты которого оказываются связанными с контекстом и социокультурной ситуацией эпохи. Сценические лики мифологической Медеи наглядно демонстрируют, что замкнутые культурные константы, культурная изоляция вводят протагонистов в заблуждение и приводят к потере чувства реальности. Традиционные патриархальные модели и роли поведения зачастую препятствуют непредвзятому восприятию друг друга.

Методологическая база анализа многих драматургических опытов, посвященных Медее в XX и XXI веках и связанных с дискурсом Иного (Другого) и Чужого, определяется также спецификой анализа синкретиче-



ских форм искусства и выявлением их национальной поликодовой основы. Авторское мифотворчество, приходя во взаимодействие с извечной мировоззренческой парадигмой, сочетающей в себе известные мифологические сюжеты и образы, через многообразие современных экзистенциальных конфликтов, снова демонстрируя их гуманистическую вневременность. Анализируемые нами авторы немецкой, французской, бельгийской и российских адаптаций XX — начала XXI веков прибегают к аудиовизуальным возможностям, ещё более высвечивающим идею амбивалентности дискурса Иного (Другого) и Чужого таким образом, чтобы воссоздать гармоничный мир, противодействующий разрушению нравственных ценностей прошлого или миру патриархальной цивилизации; показать враждебность и разрушительность сил, с которыми сталкивается субъект; высветить черты личности героя или привнести идею предначертанности человеческой судьбы. Это позволяет в диахронической и синхронической парадигме проанализировать на примере интерпретаций одного мифологического мотива продуктивность взаимодействия различных художественных кодов в постижении дискурса Иного (Другого) и Чужого в различных национальных моделях картины мира эпохи мультикультурализма.

В этом контексте оказывается прав режиссер ганноверского Schauspielhaus Себастьян Нюблинг, утверждавший возможность модифицировать любой миф в контексте проблем любой эпохи. Многовековая, тысячелетняя глубина мифа позволяет благодаря современному мифотворчеству — без потери для исконно заложенного в нем смысла — сделать этот гигантский «черный ящик», назначение которого весьма многофункционально, вместилищем и для эшафота, и для пирса у моря, и для крепостной стены или музейной витрины, где выставлено в виде экспоната вожаемое современными аргонавтами, как и древним Ясоном, Золотое руно, добыть которое во все времена может только одновременно и варварка, и чужеземка, и коварная мстительница, и волшебница — Медея.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares no conflicts of interests.

### Источники и принятые сокращения

1. Ануй Ж. Медея [Электронный ресурс] / Ж. Ануй. — Режим доступа : <https://litesp.ru/chitat/ru/%D0%90/anjzhan/medeya?ysclid=lv9bevqp2j177687948> (дата обращения 05.09.2016).
2. *Еврипид*. Трагедии. Литературные памятники / Еврипид. — Москва : Наука, Ладомир, 1999. — Т. 1. — 644 с.
3. Курочкин М. Истребитель класса «Медея» пьеса в двух действия [Электронный ресурс] / М. Курочкин. — Режим доступа : <http://www.new-text.narod.ru/orp/kurochkin/medeia.htm> (дата обращения 05.09.2016).



4. *Медея* [Видеозапись] / реж. Пазолини Пьер Паоло; в ролях : М. Каллас, Дж. Джентиле, М. Джиротти; «DVD Магия», 2002.
5. *Мюллер Х.* Медея. Материал / Х. Мюллер // Проза. Драмы. Эссе. Диалоги. — Москва : РОССПЭН, 2012. — 527 с. — ISBN 978-5-8243-1584-4.
6. *Проза* : Современная проза : Медея : Людмила Петрушевская [Электронный ресурс]. — Режим доступа : [http://rulibs.com/ru\\_zar/prose\\_contentemporary/petrushevskaya/13/j20.html?ysclid=lrhzi87luv411039260](http://rulibs.com/ru_zar/prose_contentemporary/petrushevskaya/13/j20.html?ysclid=lrhzi87luv411039260) (дата обращения 05.09.2016).
7. *Разумовская Л.* Медея [Электронный ресурс] / Л. Разумовская. — Режим доступа : [http://theatre-library.ru/files/r/razumovskaya/razumovskaya\\_7.doc/](http://theatre-library.ru/files/r/razumovskaya/razumovskaya_7.doc/) (дата обращения 18.11.2016).
8. *Софокл.* Драмы / Софокл. — Москва : Наука, 1990. — 624 с.
9. *Эсхил.* Трагедии / Эсхил. — Москва : Наука, 1989. — 590 с.
10. *Butler G. Demea / G. Butler.* — Claremont (South Africa) : David Philip Publishers, 1990. — 85 p.
11. *Anouilh J. Médée / J. Anouilh.* — Paris : La Table ronde, 1997. — 91 p.
12. *Gaudé L. Médée Kali / L. Gaudé.* — Arles : Actes Sud, 2003. — 48 p.
13. *Grillparzer F. Das goldene Vließ.* — The Project Gutenberg EBook of Das goldene Vliess, by Franz Grillparzer [Electronic resource] / F. Grillparzer. — Access mode : <https://www.gutenberg.org/ebooks/7946> (accessed 18.06.2019).
14. *Heiner Müller verkommenes ufer medeamaterial landschaft mit argonauten* [Electronic resource] — Access mode: <https://muhaz.org/heiner-muller-verkommenes-ufer-medeamaterial-landschaft-mit-ar.html> (accessed 1.06. 2019.).
15. *Jahn H. H. Werke in Einzelbänden / H. H. Jahn ; Hrsg. von Uwe Schweikert.* — Hamburger Ausg. — Hamburg : Hoffman u. Campe, 1988. — 1248 S.
16. *Jahn H. H. Medea / H. H. Jahn.* — Hamburg : Thomas Freeman u. Thomas Scheuffelen, 1974. — S. 453—528.
17. *«Mamma Medea»* von Tom Lanoye nach Apollonios von Rhodos und Euripides. Deutsch von Reiner Kersten [Electronic resource] — Access mode : [https://www.schultheatertexte.de/downloadable/download/linkSample/link\\_id/52/](https://www.schultheatertexte.de/downloadable/download/linkSample/link_id/52/) (accessed 1.06.2019).
18. *Müller H. Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten / H. Müller.* — Berlin : Kunst u. Ges. (Henschelverl.), 1988. — 222 S.
19. *Mythos Medea* Herausgegeben von Ludger Lütkehaus. — Leipzig : Reclam, 2001. — 334 S.

### Литература

1. *Гаспаров М. Л.* Сюжетосложение древнегреческой трагедии / М. Л. Гаспаров // Избранные труды / М. Л. Гаспаров — Москва : Языки славянских культур, 1997. — Т. 1. — С. 449—482.
2. *Грејвс Р.* Мифы Древней Греции / Р. Грејвс. — Москва : Иностранка, Азбука-Аттикус, 2014. — 823 с.
3. *Иванова И. С.* Причины утраты женственности героиней античных трагедий Медей и этическая оценка данного явления [Электронный ресурс] / И. С. Иванова // Сервис plus. — 2014. — № 8 (3). — Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/n/prichiny-utraty-zhenstvennosti-geroiney-antichnyhtragediy-medey-i-eticheskaya-otsenka-dannogo-yavleniya> (дата обращения 1.06.2019.).
4. *Ивлиева П. Д.* От П. Корнелия к Л. Улицкой : эволюция образа Медей в европейской литературе / П. Д. Ивлиева // Филология : научные исследования. — 2017. — № 3. — С. 117—124. — DOI: 10.7256/2454-0749.2017.3.23441.



5. Манн Т. «Иосиф и его братья». Доклад / Т. Манн // Собр. соч.: в 10 т. — Москва : ГИХЛ, 1960. — Т. 9. — С. 175.

6. Ницше Ф. Рождение трагедии / Ф. Ницше ; Под ред. А. А. Россиуса, пер. А. В. Михайлова. — Москва: Ad Marginem, 2001. — 734 с. — ISBN 5-93321-020-X.

7. Петросян А. Е. Миф об аргонавтах : индоевропейские параллели и история / А. Е. Петросян // Индоевропейское языкознание и классическая филология—XX (2) (чтения памяти И. М. Тронского) : Материалы Международ. конф., проходившей 20—22 июня 2016 г. / отв. ред. Н. Н. Казанский. — Санкт-Петербург : Наука, 2016. — С. 861—878.

8. Савиных О. И. Интермедиаальный дискурс в русско-немецких драматургических трансформациях сюжета о Мееде XX—XXI веков / О. И. Савиных, Т. А. Шарыпина // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. — 2023. — Т. 45. — № 7. — С. 70—79. — DOI: 10.15393/uchz.art.2023.961.

9. Савиных О. И. К проблеме интеграции искусств в поэтике пьесы Л. Годе «Медея Кали» / О. И. Савиных // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. — 2018. — № 3. — С. 241—245.

10. Сейбель Н. Э. Власть и страсть в трагедиях о Мееде Х. Мюллера и Л. Разумовской / Н. Э. Сейбель // Вестник Томского государственного педагогического университета. — 2014. — № 11 (152). — С. 103—108.

11. Шевченко Е. Н. Две Медеи / Е. Н. Шевченко // Сэхнэ. — 2019. — № 12. — С. 12—16.

12. Burnett A. P. Catastrophe Survived : Euripide's Plays of Mixed Reversal / A. P. Burnett. — Oxford : Clarendon Press, 1971. — 234 p.

13. Conacher D. J. Euripidean Drama : Myth, Theme and Structure. Toronto / D. J. Conacher. — London : University of Toronto Press, 1967. — 354 p.

14. Georg S. Modell und Zitat. Mythes und Mythisches in der deutschsprachigen Literatur der 80-er Jahre / S. Georg. — Aachen : [b. i.], 1998. — 260 S.

15. Göbel-Uotila M. Medea.Ikone des Fremden und des Anderen in der europäischen Literatur des 20. Jahrhunderts. / M. Göbel-Uotila. — Hildesheim-Zürich-New York : Olms-Weidmann, 2005. — 327 S. — ISBN 348712789X.

17. Gräcian J. Die Politisierung des antiken Mythos in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur / J. Gräcian. — Tübingen : Niemeyer, 2000. — 350 S.

18. Klose-Ullmann B. The Black Medea : AnIntroduction / B. Klose-Ullmann // German-Greek Yearbook of Political Economy. — 2020. — Vol. 3. — Pp. 63—76.

19. Neumann E. Die grosse Mutter : eine Phänomenologie der weiblichen Gestaltungen des Unbewussten / E. Neumann. — Walter-Verlag : AG OLTEN und Freiburg, 1987. — S. 351.

Статья поступила в редакцию 03.05.2024,  
одобрена после рецензирования 17.06.2024,  
подготовлена к публикации 21.06.2024.

### Material resources

Aeschylus. (1989). *Tragedies*. Moscow: Nauka. 590 p. (In Russ.).

Anouilh, J. (1997). *Médée*. Paris: La Table ronde. 91 p. (In Frenc.).

Anuy, J. *Medea*. Available at: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%90/anjzhan/medeya?ysclid=lv9bevqp2j177687948> (accessed 05.09.2016). (In Russ.).

Butler, G. (1990). *Demea*. Claremont (South Africa): David Philip Pub-lishers. 85 p.



- Euripides. (1999). *Tragedies. Literary monuments, I*. Moscow: Nauka, Ladimir. 644 p. (In Russ.).
- Gaudé, L. (2003). *Médée Kali*. Arles: Actes Sud. 48 p. (In Frenc.).
- Grillparzer, F. *Das goldene Vließ. The Project Gutenberg EBook of Das goldene Vliess, by Franz Grillparzer*. Available at: <https://www.gutenberg.org/ebooks/7946> (accessed 18.06.2019). (In Germ.).
- Heiner Müller *verkommenes ufer medeamaterial landschaft mit argonauten*. Available at: <https://muhaz.org/heiner-muller-verkommenes-ufer-medeamaterial-landschaft-mit-ar.html> (accessed 1.06. 2019.). (In Germ.).
- Jahn, H. H. (1974). *Medea*. Hamburg: Thomas Freeman u. Thomas Scheuffelen. 453—528. (In Germ.).
- Jahn, H. H. (1988). *Werke in Einzelbänden*. Hamburg: Hoffman u. Campe. 1248 S. (In Germ.).
- Kurochkin, M. *The Medea class fighter is a two-act play*. Available at: <http://www.new-text.narod.ru/orp/kurochkin/medeia.htm> (accessed 05.09.2016). (In Russ.).
- «Mamma Medea» von Tom Lanoye nach Apollonios von Rhodos und Euripides. *Deutsch von Reiner Kersten*. Available at: [https://www.schultheatertexte.de/downloadable/download/linkSample/link\\_id/52/](https://www.schultheatertexte.de/downloadable/download/linkSample/link_id/52/) (accessed 1.06.2019). (In Germ.).
- Medea [Video recording] / dir. Pasolini Pier Paolo; starring: M. Callas, J. Gentile, M. Girotti*. (2002). “DVD Magic”, 2002. (In Russ.).
- Muller, H. (2012). *Medea*. Material. In: *Prose. Dramas. Essay. Dialogues*. Moscow: ROSSPEN. 527 p. ISBN 978-5-8243-1584-4. (In Russ.).
- Müller, H. (1988). *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten*. Berlin: Kunst u. Ges. (Henschelverl.). 222 S. (In Germ.).
- Mythos Medea Herausgegeben von Ludger Litkehaus*. (2001). Leipzig: Reclam. 334 S. (In Germ.).
- Prose: Modern prose: Medea: Lyudmila Petrushevskaya*. Available at: [http://rulibs.com/ru\\_zar/prose\\_contemporary/petrushevskaya/13/j20.html?ysclid=lrhzi87luy411039260](http://rulibs.com/ru_zar/prose_contemporary/petrushevskaya/13/j20.html?ysclid=lrhzi87luy411039260) (accessed 05.09.2016). (In Russ.).
- Razumovskaya, L. *Medea*. Available at: [http://theatre-library.ru/files/r/razumovskaya/razumovskaya\\_7.doc/](http://theatre-library.ru/files/r/razumovskaya/razumovskaya_7.doc/) (accessed 18.11.2016). (In Russ.).
- Sophocles. (1990). *Dramas*. Moscow: Nauka. 624 p. (In Russ.).

## References

- Burnett, A. P. (1971). *Catastrophe Survived: Euripide's Plays of Mixed Reversal*. Oxford: Clarendon Press. 234 p.
- Conacher, D. J. (1967). *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure*. Toronto. London: University of Toronto Press. 354 p.
- Gasparov, M. L. (1997). The plot of ancient Greek tragedy. In: *Selected works, I*. Moscow: Languages of Slavic cultures. 449—482. (In Russ.).
- Georg, S. (1998). *Modell und Zitat. Mythes und Mythisches in der deutschsprachigen Literatur der 80-er Jahre*. Aachen: [b. i.]. 260 S. (In Germ.).
- Grăcian, J. (2000). *Die Politisierung des antiken Mythos in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Tübingen: Niemeyer. 350 S. (In Germ.).
- Graves, R. (2014). *Myths of Ancient Greece*. Moscow: The foreigner, ABC-Atticus. 823 p. (In Russ.).
- Göbel-Uotila, M. (2005). *Medea. Ikone des Fremden und des Anderen in der europäischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Hildesheim-Zürich-New York: Olms- Weidmann. 327 S. ISBN 348712789X. (In Germ.).



- Ivanova, I. S. (2014). The reasons for the loss of femininity by the heroine of ancient tragedies Medea and the ethical assessment of this phenomenon. *The plus service*, 8 (3). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/prichiny-utraty-zhenstvennosti-geroiny-antichnyhtragediy-medeey-i-eticheskaya-otsenka-dannogo-yavleniya> (accessed 1.06.2019.). (In Russ.).
- Ivlieva, P. D. (2017). From P. Kornel to L. Ulitskaya: the evolution of the image of Medea in European literature. *Philology: scientific research*, 3: 117—124. DOI: 10.7256/2454-0749.2017.3.23441. (In Russ.).
- Klose-Ullmann, B. (2020). The Black Medea: An Introduction. *German-Greek Yearbook of Political Economy*, 3: 63—76.
- Mann, T. (1960). “Joseph and his brothers”. Report. In: *Collected works: in 10 vols., 9*. Moscow: GIHL. P. 175. (In Russ.).
- Neumann, E. (1987). *Die grosse Mutter: eine Phänomenologie der weiblichen Gestaltungen des Unbewussten*. Walter-Verlag: AG OLTEN und Freiburg. S. 351. (In Germ.).
- Nietzsche, F. (2001). *The Birth of Tragedy*. Moscow: Ad Marginem. 734 p. ISBN 5-93321-020-X. (In Russ.).
- Petrosyan, A. E. (2016). The myth of the Argonauts: Indo-European parallels and history. In: *Indo-European Linguistics and Classical Philology-XX (2) (readings in memory of I. M. Tronsky)*. St. Petersburg: Nauka. 861—878. (In Russ.).
- Savinykh, O. I., Sharypina, T. A. (2023). Intermedial discourse in Russian-German dramatic transformations of the plot about Medea of the XX—XXI centuries. *Scientific notes of Petrozavodsk State University*, 45 (7): 70—79. DOI: 10.15393/uchz.art.2023.961. (In Russ.).
- Savinykh, O. I. (2018). On the problem of integration of arts in the poetics of L. Gaudet’s play “Medea Kali”. *Bulletin of the Nizhny Novgorod University named after N. I. Lobachevsky*, 3: 241—245. (In Russ.).
- Seibel, N. E. (2014). Power and passion in the tragedies about Medea X. Muller and L. Razumovskaya. *Bulletin of the Tomsk State Pedagogical University*, 11 (152): 103—108. (In Russ.).
- Shevchenko, E. N. (2019). Two Medeias. *Sekhne*, 12: 12—16. (In Russ.).

*The article was submitted 03.05.2024;  
approved after reviewing 17.06.2024;  
accepted for publication 21.06.2024.*