

МИНОБРНАУКИ РОССИИ  
Федеральное государственное бюджетное образовательное  
учреждение высшего образования  
**«САРАТОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМЕНИ Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО»**

Кафедра истории древнего мира

**Медея: героиня мифа между античностью и современностью**

АВТОРЕФЕРАТ БАКАЛАВРСКОЙ РАБОТЫ

Студента 4 курса 412 группы

Направления 46.03.01 «История»

Института истории и международных отношений

Мигурского Александра Сергеевича

Научный руководитель

к.и.н., доцент

\_\_\_\_\_

Смыков Е.В.

Зав.кафедрой

д.и.н., профессор

\_\_\_\_\_

Монахов С.Ю.

Саратов 2020

**Введение.** Греческая трагедия, благодаря своим непревзойденным эстетическим свойствам, по сей день остается актуальным творческим средством для познания обществом самого себя. И, возможно, ни одно произведение классической греческой драмы не пользуется сегодня большей популярностью и влиянием, чем «Медея» Еврипида. Секрет ее сценического «долголетия» может заключаться в сложности и многофакторности поставленных ею вопросов, актуальных не только для Афин середины V в. до н.э., но и для современности.

Колоссальные события XX века не могли не сказаться на восприятии драмы Еврипида. Особое воплощение она нашла в кинематографе. Три классические экранизации «Медеи», – Пьера Паоло Пазолини, Ларса Фон Триера и Жюль Дассена – показали, как классический сюжет может отражать глобальные общественные изменения современности, а его герои становиться рупором радикальных «левых» идей. В этой связи, **актуальность** данной работы заключается в исследовании того, какие античные образы, время от времени циркулирующие в медиа-пространстве, маркируют назревшие в обществе противоречия и предлагают прогрессивные способы их разрешения.

**Целью** настоящей работы является синхронное рассмотрение текста Еврипида и его кинематографических интерпретаций для выявления их идеологического содержания в историческом контексте. Для этого требуется решить ряд **задач**:

1. Рассмотреть сюжет «Медеи» в его конкретно-историческом своеобразии на основе драмы Еврипида и других поэтических источников, выявить основные характеристики Медеи как противоречивого персонажа, концентрирующего в своей фигуре определенную совокупность социальных и философских проблем;
2. Выделить те черты Медеи, которые оказались перспективными с

точки зрения кинематографической формы и социально-политической рефлексии – и которые отличают её от других персонажей греческой трагедии;

3. Проследить, как миф о Медее попадает и укладывается в творческую парадигму европейских режиссеров XX в., и как, исходя из этого, они определяют сюжетное своеобразие драмы Еврипида;
4. Изучить кинематографические интерпретации «Медеи» в их связи с оригинальным текстом и историческим контекстом создания, чтобы попытаться объяснить их идеологическое содержание.

**Источники:** трагедии Еврипида «Медея», «Гекуба», «Ипполит» и др., тексты Пиндара и Гесиода, «Мифологическая библиотека» Псевдо-Аполлодора, фильмы, а также статьи и интервью П. П. Пазолини, Ж. Дассена и Л. Ф. Триера.

**Исследования:** обзорные статьи Я. Кристи<sup>1</sup>, Р. Лауриолы<sup>2</sup>, монография «Еврипид: Медея» У. Аллана<sup>3</sup>, эссе В. Н. Ярхо<sup>4</sup>. Методологической основой работы послужили методы исследования идеологических аппаратов философа-структуралиста Луи Альтюссера<sup>5</sup>.

Бакалаврская работа состоит из введения, трех глав (первая глава – «Образ Медеи в мифологической традиции и античной литературе», вторая глава – ««Медея» П. П. Пазолини и Ларса Фон Триера», третья глава – ««Крики женщин» (1978) Жюля Дассена: νόμος, φύσις и Другой»), заключения и списка использованной литературы.

**Основное содержание работы.** Прежде чем приступить к анализу рецепции

---

<sup>1</sup> *Christie I.* Between Magic and Realism: Medea on Film // Medea in Performance. Oxford, 2000.

<sup>2</sup> *Lauriola R.* Medea // Brill's Companion to the Reception of Euripides. Leiden, Boston, 2015.

<sup>3</sup> *Allan W.* Euripides: Medea. London, 2008.

<sup>4</sup> *Ярхо В. Н.* Семь дней в афинском театре Диониса. М., 2004.

<sup>5</sup> *Альтюссер Л.* Идеология и идеологические аппараты государства [Электронный ресурс] URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2011/3/ideologiya-i-ideologicheskie-apparaty-gosudarstva.html> (Дата обращения 02.02.20.)

трагедии в кинематографе, важно изучить место Медеи в мифологической и литературной традиции до и после Еврипида. Сделать это необходимо, поскольку истории, которые вплетены в то, что мы можем назвать «мифом о Медее», разворачиваются во многих частях греческого и негреческого мира, оказывая влияние на формирование культурного и политического сознания древних обществ.

Медея является важным персонажем полисной мифологии Афин, Коринфа и Иолка, городов, тем или иным образом, фигурирующих в комплексе историй о походе аргонавтов. Именно в его рамках, чаще всего, начинается история Медеи – влюбленной в Ясона, лидера аргонавтов, колдуньи, что, пойдя против воли отца Ээта, помогла грекам украсть Золотое руно из Колхиды (где с помощью овечьих шкур велась золотодобыча)<sup>6</sup> и погрузить его на корабль «Арго». Однако сведения о ней в первоисточниках фрагментарны<sup>7</sup>.

Начиная с VIII в. до н. э., помимо божественной природы Медеи и любовной связи с Ясоном, древних авторов интересуют её уникальные способности, связанные с магией, предсказаниями и изготовлением зелий. Как внучка Гелиоса и племянница Кирки (сестры Ээта), Медея напрямую связана со сферой сверхъестественного, кроме того, само её имя, образованное от *medehstai* («изобретать»), а также имя её матери Идии («знающей»)<sup>8</sup>, которое мы узнаем от Гесиода, намекают на это. Также трагическая связь Медеи с Коринфом постоянно рассматривалась древними авторами, рождая противоположные версии о роли колхидской колдуньи в истории полиса: как спасительницы города и как варварской разрушительницы<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> Андреев Ю. В. Поэзия мифа и проза истории. Л., 1990. С. 158-159.

<sup>7</sup> McCallum-Barry C. *Medea Before and (a little) After Euripides* // *Looking at Medea. Essays and a translation of Euripides' tragedy*. London, New York, 2014. P. 24.

<sup>8</sup> Roman L. Roman M. *Encyclopedia of Greek and Roman Mythology (Facts on File Library of Religion and Mythology)*. New York, 2010. P. 312.

<sup>9</sup> Ярхо В. Н. Семь дней в афинском театре Диониса. М., 2004. С. 187-188.

Если отталкиваться от мысли, что миф представляет собой всестороннее исследование смыслов тех или иных явлений реальности<sup>10</sup>, то можно заметить, что на каждом этапе мифологического путешествия Медеи от Колхиды до Иолка важнейшей составляющей её биографии является предательство традиционных семейных ценностей, таких как, например, верность дому. Она причиняет боль своим близким (предает своих родителей, убивает брата) или использует семью как орудие мести (Пелий, Ясон). Эта схема не прерывается и на следующих этапах её путешествия. Фрагментарно сохранившиеся трагедии «Эгей» Софокла и Еврипида драматически интерпретируют связь Медеи с основателем Афин и его сыном, Тесеем, который, так или иначе, представлял опасность для чужестранки. Но у Еврипида она остается положительной героиней<sup>11</sup>.

Получается, что основные проблемные узлы мифа о Медее – убийство брата и детей, варварские магические умения и коварство – были известны Еврипиду. Но его героиня буквально в первых стихах трагедии преподносит цикл легенд как историю самопожертвования ради любви, скрепленной высшей клятвой, тем самым получая понимание и поддержку публики (Med. 470-598). Судя по всему, Еврипид пересказывает магические и жестокие места из её истории, чтобы сосредоточиться на проблемах, которые могут внести разлад или даже разрушить семейные отношения (в их космическом понимании) – предательства, бездетности, убийства, культурного и политического отчуждения. Все персонажи, так или иначе, вставшие на пути Медеи в трагедии, получают от нее удар по самому важному – *οἶκος*, домашнему хозяйству и семье. Несмотря на это, ей сочувствует хор коринфских женщин. Подобное отношение хора не кажется парадоксальным, если учесть роль самой греческой драмы, особенно популярной у простонародья<sup>12</sup>, как гражданского форума, в рамках которого

---

<sup>10</sup> *Голосовкер Я. Э.* Избранное. Логика мифа. М., СПб., 2010. С. 99-103.

<sup>11</sup> *Allan W.* Op. cit. P. 21-22.

<sup>12</sup> *Борухович В. Г.* История древнегреческой литературы. Саратов, 1992. С. 134.

рассматривались важные проблемы жизни полиса. Потеря Медеей родительского дома, полная зависимость от воли мужа, заброшенность в чужом обществе – все это гиперболизированный пример женского опыта в целом. Другое важное нововведение Еврипида в прочтение истории Медеи – это беспрекословное покровительство богов, показанное в финале с помощью колесницы Гелиоса, запряженной огненными змеями. Те, кто в последующие века развивал историю Медеи следом за Еврипидом, в основном сосредотачивались на отдельных эпизодах её биографии (Аполлоний Родосский, Овидий, Сенека).

Таким образом, на протяжении всей древней истории образ Медеи был неразрывно связан с проблемами гражданской и этнической идентичности, положением женщин в греко-римском обществе и исследованием божественной справедливости, благодаря которой, согласно архаическим религиозным представлениям, поддерживалось соблюдение этических норм между людьми.

В западноевропейском кинематографе, несмотря на обилие итальянских и американских пеплумов, до революционных 1960-х годов не было снято ни одной экранизации “Медеи”. Столь жестокий сюжет никак не мог уместиться в прокрустово ложе цензурных законодательств первой половины XX века, обусловивших пуританизм и нравоучительность большинства кинолент тех лет. С приходом “новой волны” европейских режиссеров в конце 1950-х (молодых авангардистов и левых интеллектуалов, вооруженных портативными ручными камерами), кинематограф становится открыто политическим и эстетически сложным, тем самым бросая вызов индустриальной модели создания фильмов и разрушая формальные клише буржуазного развлекательного кино. Кинематограф отныне – это полноценный самостоятельный фактор общественного бытия, формирующий мнения и отвечающий на вызовы времени. Три экранизации “Медеи”, несмотря на разницу во времени производства, – Пазолини (1969), Дассена

(1978), фон Триера (1988) – по сути, являются продуктами этого периода истории кино, с его бесстрашным стремлением представить на экране чудовищную женственность и инфантицид, а также связать проблемы психосексуальной идентичности с актуальной на тот момент политической повесткой<sup>13</sup>.

«Медея» Пазолини, кроме того, что является во многих смыслах программным произведением в творчестве режиссера, закрывающим его “поэтический цикл” и предваряющим создание кинематографической “Трилогии жизни”, также представляет собой итог размышлений режиссера-марксиста над перспективами социалистического переустройства европейских стран, к 1968 г. поставленных “на дыбы” мощнейшим социальным движением, и стран третьего мира, подверженных как “экономической колонизации” (Д. Неру), так и, зачастую, военной агрессии со стороны капиталистических держав. Под влиянием всех этих факторов эволюционировала и идейная составляющая левого движения; большую популярность получили концепции “культурной гегемонии” итальянского коммуниста Антонио Грамши и фрейдомарксизма (близких Пазолини), раскрывающие роль надстройки в формировании политического бессознательного масс и механизмы его функционирования.

Хронотоп фильма можно обозначить как столкновение мира мифического, иррационального, основанного на ритуале, и мира рационального, переходного, по логике своего устройства напоминающего современный Пазолини капитализм. Миф в фильме не историчен в том смысле, что его репрезентация не осуществляется в привычных для зрителя «греческих нарядах». Уйти от стандартного изображения античности с её колоннами, белыми тогами и прочими штампами массовой культуры, означало для Пазолини добиться универсальности мифического опыта,

---

<sup>13</sup> *Christie I. Between Magic and Realism: Medea on Film // Medea in Performance. Oxford, 2000. P. 146.*

представленного на экране (что соответствует задачам как массового кино, так и постановки греческой драмы в соответствии с «Поэтикой» Аристотеля)<sup>14</sup>. Иными словами, миф, представленный Пазолини, является метаисторичным.

Трагическое мирозерцание, сопровождающееся постановкой моральных и экзистенциальных вопросов, присуще и творчеству Ларса Фон Триера, экранизовавшего для телевидения по заказу департамента датского кино в 1988 г. «Медею» Еврипида по сценарию Карла Теодора Дрейера (хотя, как признавался сам режиссер, классический театр его никогда не интересовал)<sup>15</sup>. Телевизионный формат (фильм готовился для запуска второго официального датского канала)<sup>16</sup>, оригинальный текст Еврипида и преемственность гуманистического взгляда на религию Дрейера обусловили форму и содержание одной из лучших экранизаций античной классики<sup>17</sup>.

Триер, как и Пазолини, сохраняя в общих чертах канву повествования, старается создать отдельный мир, в котором метафизическое измерение было бы органично связано с политикой и экзистенциальными поисками. Если для Пазолини была важна проблема обретения и утраты мифологического сознания, то датский режиссер, в общем-то, придерживаясь той же левой оптики, концентрирует свое внимание на политическом аспекте отношений между Ясоном, Креонтом и Главкой, а именно – на политике преемственности, в которой женщине как субъекту отводится строго инструментальная роль<sup>18</sup>. Меняется и сама Медея: из пылкой и эмоциональной героини, под воздействием типажей выведенных в творчестве Дрейера, она трансформируется в глубоко страдающую одинокую

---

<sup>14</sup> *Carlà F.* Pasolini, Aristotle and Freud: Filmed Drama between Psychoanalysis and “Neoclassicism” // *Hellas on Screen*. Stuttgart, 2008. P. 92-94.

<sup>15</sup> *Триер Ф. Л.* Интервью: беседы со Стигом Бьоркманом. СПб., 2008. С. 146-147.

<sup>16</sup> *История Дании*. М., 2007. С. 565.

<sup>17</sup> *Baertschi A. M.* Rebel and Martyr: The Medea of Lars von Trier // *Ancient Greek Women in Film*. Oxford, 2013. P. 118-119.

<sup>18</sup> *Christie I.* Op. cit. P. 147-148, 156.



натуру (хор из фильма исключен), погруженную в меланхолию, связанную «с неосознанной [идеальной] утратой объекта [любви]...», пользуясь определением Фрейда<sup>19</sup>. Триер, опираясь на традицию экзистенциальной философии Кьеркегора и понимание политики в трагическом ключе как эвристической структуры, в «Медее» пытается показать неотъемлемую связь между меланхолией, ответственностью и политическим действием<sup>20</sup>.

Важную роль в фильме Триера играет противостояние антуражей: узкие и слабоосвещенные катакомбы царского дворца, вызывающие чувство клаустрофобии, и открытые природные ландшафты, среди которых на отшибе Коринфа ютится Медей с детьми в маленьком доме. Связь Медей с силами природы показана через её взаимодействие с водой, а также метафорически – монтажным сопоставлением её развевающихся волос и дрожащей под сильным ветром травы в последней сцене. Царь Креонт бесконечно далек от мира Медей, он боится за судьбу дочери, которая в экранизации инициирует изгнание Медей. Главка – политизированный и, одновременно, эротизированный образ – полная противоположность Медее, чужестранке, покинутой мужем и родными, носящей траурное черное платье, с ног до головы закрывающее тело. Между ними, как двумя полюсами морального напряжения, обитает Ясон, вознагражденный за приумножение богатств Коринфа возможностью стать членом царской семьи<sup>21</sup>. Таким образом, Трагедия Медей у Триера иллюстрирует жестокое столкновение человеческой автономии и неясного божественного предопределения (финальные титры фильма оповещают нас о том, что те пути, которыми Бог себя являет миру – таинственны и неисповедимы).

Еще один важный смысловой слой «Медей» – проблема инаковости,

---

<sup>19</sup> Фрейд З. Художник и фантазирование. М., 1995. С. 253.

<sup>20</sup> Leonard M. "I know what has to happen": Tragedy in Lars von Trier's Medea [Электронный ресурс] URL:[https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/1540090/1/Leonard\\_tragedy\\_book.chapter.pdf](https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/1540090/1/Leonard_tragedy_book.chapter.pdf) (дата обращения 03.02.20.)

<sup>21</sup> Baertschi A. M. Op. cit. P. 129-130.

отношения к «Другому». В Древней Греции она стала актуальной как фактор складывания гражданской идеологии в Афинах после греко-персидских войн, и вновь заявила о себе в XX веке, в частности, во время диктатуры черных полковников (1967-1974 гг.), сконструировавших свое определение «греческой нации» и заложивших его в основу идеологии хунты<sup>22</sup>. Художественным отзывом на последние события является фильм кинорежиссера Жюля Дассена «Крики женщин» (1978) – метатеатральная постановка «Медеи»<sup>23</sup>, в которой, согласуясь с духом первоисточника, критически рассмотрены социальные, культурные и этнические различия между людьми.

Своеобразие трактовки оригинального текста трагедии в фильме «Крики женщин» (1978) Жюля Дассена может быть зафиксировано, если учесть его метатеатральную художественную форму – «фильм-в-фильме»<sup>24</sup>. Наличие нескольких нарративных уровней в фильме обеспечивает взаимопроникновение древнего сюжета и современной драмы двух женщин, показывая психологический, институциональный и социальный механизм, с помощью которого греческая трагедия становится актуальной для современных актеров, а затем и для их аудитории.

Фильм построен на трех повествовательных уровнях, освещающих взаимоотношения и путь к взаимопониманию Майи и Брендды. Первый уровень – тюремные встречи актрисы с американкой, которую считают сумасшедшей, и чье убийство показано зрителю в форме воспоминания. Второй уровень – деятельность театральной группы, во время которой раскрывается духовный кризис главных участников проекта. Третий уровень – повседневная жизнь Майи, постепенно осознающей как тонка грань между сценическим вымыслом и реальностью, иначе говоря, какой философской глубины достигает иррациональность жизни в творческом акте,

---

<sup>22</sup> Петрунина О. Е. Греческая нация и государство в XVIII-XX вв. М., 2010. С. 562-563.

<sup>23</sup> Lauriola R. Op. cit. P. 427.

<sup>24</sup> Ibid.

заново открывая человеку человека. Каждый из уровней неразрывно связан друг с другом, что позволяет показать, как древний сюжет возрождается в современности<sup>25</sup>.

Нетрудно догадаться, что Бренда/Медея – та самая Другая, изгнанница, фигурирующая и в тексте Еврипида. Если Майя была вынуждена покинуть родину по политическим причинам, а её одиночество обусловлено тем, что, ради карьеры актрисы, она не смогла построить прочных отношений (несмотря на брак), то единственной реальностью Бренды был её муж, предавший её на чужбине. Свою месть Бренда объясняет теологически, подобно Медее Еврипида. Будучи христианкой, американка видит в поступке мужа, которым он перечеркивает брак и всю радость любви (рождение детей), попрание божественных заповедей. Отныне и дети покрыты грехом и, чтобы избавить их от мук, «доставить к Богу», Бренда решается на убийство. Рассказ о преступлении наводит Майю на мысль о том, что женщины постоянно вынуждены совершать преступления против жизни внутри них, чтобы остаться самими собой, неотчужденными от социальной жизни. Как и Бренда, Майя в свое время сама пошла на «убийство» – сделала аборт, чтобы продолжить сценическую карьеру<sup>26</sup>. Таким образом, Бренда выполняет своей религиозный долг, подобно тому, как в «Медеи» Еврипида главная героиня устанавливает собственноручно божественную справедливость.

**Заключение.** Все три полнометражные экранизации «Медеи» Еврипида, выпущенные в XX веке, можно назвать аллегорическими интерпретациями классического текста. Взяв за основу агонистическую структуру драмы, противопоставляющую женский взгляд – мужскому, разум – чувству, божественную справедливость – мирскому закону, Пазолини, Фон Триер и Дассен пытаются актуализировать её в политическом и интеллектуальном

---

<sup>25</sup> *Christie I.* Op. cit. 160.

<sup>26</sup> *Olives T. M.* Op. cit. P. 493.

дискурсе трансгрессивных 1960-х годов<sup>27</sup>. Им не чужды проблемы разрушительной экспансии капиталистического способа производства в традиционных обществах, классовой борьбы и женской эмансипации – каждый из режиссеров, так или иначе, затрагивает их в своем фильме.

Рассмотренный материал позволяет заключить, что рецепция «Медее» в европейском кинематографе XX века осуществляется по трем аллегорическим сценариям: 1. Исследование «мужской» природы политической власти сквозь призму гендерной теории; 2. Исследование «духа» (что соответствует «божественной» природе Медее в трагедии) народов третьего мира, вставших на путь борьбы с западным капитализмом, сквозь призму постколониальной теории; 3. Исследование вопросов справедливости в современном классовом обществе сквозь призму метафизики. По данным Эдит Холл, та же тенденция наблюдалась и в театральной рецепции драмы Еврипида. Монологи Медее о тяжелой участи женщин цитировались британскими суфражистками, «очеловечившими» персонажа, объяснив её поведение социальным статусом<sup>28</sup>. С начала 1970-х гнев Медее стал преподноситься в качестве двух аллегорий одновременно: агрессии угнетенных народов против империалистов и их доколониальной идентичности. Таким образом, произведения искусства высвечивали находящиеся внутри этноса или угнетенной группы «освобождающие силы»<sup>29</sup>. В то же время культурная чуждость Медее эллинскому обществу и их открытое противостояние были прочитаны, особенно в Латинской Америке, как метафора классовой борьбы.

Так, Пьер Паоло Пазолини сталкивает в своем фильме варварский, мифологический дух Медее и колхидского народа с экспансивной агрессией просвещенных и рациональных эллинов в Коринфе. Драма Еврипида интерпретируется в марксистском дискурсе, в рамках которого предпринята

---

<sup>27</sup> *Christie I.* Op. cit. 146.

<sup>28</sup> *Hall E.* Op. cit. P. 148-150.

<sup>29</sup> *Ibid.* P. 151-152.

попытка показать идеологическую разницу между угнетенными низшими классами (Медеей и народом Колхиды) и властителями, буржуазией (Ясоном и Креонтом). В свою очередь, Ларс Фон Триер видит в «Медее» сюжет о мужском стремлении к власти, что ассоциируется с обладанием, чувством собственности, а не с ответственностью, справедливостью и благородством. Трагедия Медеи, как и позднее, у Жюль Дассена, приобретает у него экзистенциально-религиозный характер, т.е. превращается в повествование об освобождении человека, претерпевшего насилие над собой и прибегший к божественному возмездию. В «Криках женщин» в подобном ключе показано общественное отчуждение «Другого», его заброшенность в мире, где принцип «свой-чужой» определяет нормы морали и функционирование социального организма.

Подводя итог, следует сказать, что сюжет о Медее, закрепленный в культуре Еврипидом, кинорежиссерами XX века интерпретировался в русле актуальных для того периода социально-политических проблем, так как противоречивость и активность персонажей драмы афинского трагика открывала простор для разговора о радикальных переменах, предчувствие которых витало в воздухе.