

МЕДЕЯ XX ВЕКА: РУССКИЕ ВЕРСИИ В ЕВРОПЕЙСКОМ КОНТЕКСТЕ

Т.А.Шарыпина

Нижегородский госуниверситет

В XX веке Жан Ануй в своей, пожалуй, самой "чёрной" из всех его "черных пьес" «Медея» (1946) устами Ясона пророчествовал: бедная Медея, ей никогда не удастся уйти от себя, бедная Медея! Для мира она останется единственной Медеей, ибо какая же мать согласится дать своей дочери подобное имя? Действительно, среди десятков известных интерпретаций древнего сюжета героиня Ануя - единственная убийца в полном смысле этого слова, одержимая идеей мести, вызванной прежде всего удивительным эгоцентризмом её натуры: она «из расы тех, кто судит и решает, не возвращаясь более к принятым решениям». Ануй использует потрясающе ёмкую по смыслу метафору, сравнивая кристаллизацию чувства мести Медеи с символическим рождением ею третьего ребёнка, девочки, единственное предназначение которой – мщение. Ануевская Медея не только нравственно, но и физически сгорает в своём жутком деянии. Если большинство известных интерпретаций заканчивается уходом Медеи из Коринфа, то у Ануя, подобно героиням архаических эпических песен, она сжигает себя вместе с трупами своих сыновей. Кончина Медеи воспринимается в общей концепции пьесы символически как закономерный жизненный итог, своеобразное возмездие героине, стремившейся в своём разрушительном эгоцентризме противостоять нормам естественного человеческого бытия. Ануевская интерпретация мифа о Медее, поставленная в 1953 г. А. Барсаком, как свидетельствуют критики (Т. Проскурникова), ярким явлением театральной жизни XX века не стала. К трактовке Ануя среди многочисленных интерпретаций древнего сюжета в XX веке приближается, пожалуй, только пьеса Х.-Х. Янна (1925), в которой героиня – единственная в мировой литературе темнокожая Медея – представлена как носительница

идеи "черного Эроса", необоримой всепоглощающей страсти, не подлежащей людскому суду¹. И всё же пророчество Ануя не сбылось, оно, как мы видим, даже несколько запоздало.

Сюжет о Мее и сам удивительный по силе своего психологического воздействия образ загадочной и потрясающей в своей отчужденности колхидской царевны не обделен вниманием великих и более скромных авторов мировой литературы. История будущей рецепции этого образа в Новое время как бы предопределена уже в Античности. От еврипидовской авторской интерпретации образа страдающей, любящей, мятущейся героини через известную фразу-характеристику Овидия "Medeae Medea forem" ("Медеея - Медеей буду") к знаменитым репликам Сенеки - "Medea fiam" (перевод "Медеей стану" слишком слабо отражает её суть) и "Medea nunc sum" ("Медеея с этих пор"), - как бы программирующим будущее прочтение этого образа на протяжении столетий. Действительно, с этих пор, в большинстве классических интерпретаций сюжета (учёные подсчитали, что их более трёхсот²) она останется обманутой в своих надеждах и чувстве собственного достоинства женой, мстительницей, детоубийцей.

Каждая эпоха, как известно, воспринимает Античность в свете собственных проблем и катаклизмов, поэтому в различные времена в художественных интерпретациях начинают доминировать очень разные мифические образы и сюжеты. Многозначность, вариативность мифа располагает к этому. Так в 18 веке одним из наиболее востребованных становится сюжет об Ифигении. Гуманистический пафос винкельмановской рецепции Античности связывался с образом именно этой героини, невинной и всепрощающей жертвы Троянской войны, дарующей проклятому роду искупление. Рубеж 19-20 веков ознаменовался пристальным вниманием к иному образу. Постнищанскому кризисному периоду общественного сознания оказался созвучен мифологический образ диаметрально противоположного содержания - одержимой мстительницы Электры,

носительницы дионисийской стихии (классический пример - "Электра" Гофманстала). В 30-40-е гг. XX в. резко изменяется характеристика образа Клитемнестры (тетралогия об Атридах Гауптмана, трагедия И.Лангнер и др.), особый смысл в антифашистской немецкой литературе приобретает образ "в бедах упорного" Одиссея. В 40-е годы на авансцену несколько запоздало выходит Кассандра (замыслы Б.Брехта, одноименная новелла Г.Э.Носсака), чтобы исчезнуть на несколько десятилетий и появиться вновь в трактовке Кристи Вольф в начале 80-х гг.

Медея - один из самых загадочных и потому притягательных образов древнегреческой мифологии и драматургии. Двойственность её природы predetermined как родством со светлым Гелиосом, так и с чёрной Гекатой, сама - полубогиня, жрица, волшебница, она тем не менее страдает, как человек, среди людей. Попытки "высветлить" или "очернить" этот образ убивают его трагическую величественность. Не удивительно, что к нему обращались в новое время Корнель и Клингнер, Грильпарцер и Л.Тик. Миф о Мее послужил источником музыкального вдохновения: в 17в. это опера М. А. Шарпантье ; в 18 в.— И. Мысливечка, И. Венды, И. Г. Наумана, Л. Керубини (первая постановка состоялась в Берлине в 1800 г.); в 19 в.— С. Меркаданте и др.; в 20 в. — Д. Мийо, Э. Кшенека и др. В ушедшем столетии таких писателей, как Х.-Х.Янн, Ж.Ануй, Х. Мюллер, К. Вольф, Л.Улицкая продолжает волновать образ покинутой, обманутой супруги и яростной детоубийцы. Об этом свидетельствует и кинематограф: киноверсии Пазолини и Ларса фон Триера³

Любопытно, что русская классическая литература и критика отнеслись к этому уникальному античному образу достаточно индифферентно. Известно высказывание С.П. Шевырева: «Медея представляет для нас тип женщины хитрой и коварной, употребляющей личину кротости и смирения, для того чтобы отомстить измену и обиду». Его отталкивала сама идея возможности детоубийства, когда «ужасное в женщине переходит в отвратительное».

Век XX, со всеми присущими ему катаклизмами, катастрофами и тотальным релятивизмом заставил пересмотреть устойчивые характеристики и трактовки названного сюжета, а специфика национального менталитета (французского, немецкого, бельгийского, русского) влияет на рецепцию классического образа, не говоря уже о своеобразии режиссерских сценических интерпретаций. Трансформации античного сюжета и образа Медеи многочисленны. Хотелось бы обратить внимание на ряд интересных параллелей в немецкой, бельгийской и русской версиях классического сюжета, с очевидностью доказывающих, что каждая эпоха выбирает из арсенала античной традиции материал, созвучный задачам своего времени.

В середине 90-х годов Юрий Любимов поставил необычный для себя и "Театра на Таганке" спектакль по трагедии Еврипида "Медея". Рецензентов и зрителей удивило отсутствие в представлении привычного динамизма. Внимание режиссера было направлено на глубинный смысл древних образов, а следовательно, на первый план выходила игра актёров, прежде всего Л.Селютиной, создавшей незабываемый образ Медеи, решающейся на злодейство лишь потому, что люди ей не оставили никакого выбора.

Спектакль вызвал большую прессу, противоречивые отклики. Обратим внимание только на один чрезвычайно важный момент - сценическое оформление трагедии (Давид Боровский). Всё пространство заполнено мешками, используемыми весьма многофункционально, в качестве фона используется железная проржавевшая плоскость. Сочетание этого причудливого антуража с современными военными шинелями, в которые одеты Ясон и Креонт, даёт эффект зыбкости временной границы, свидетельствует о вечной повторяемости человеческих трагедий в истории цивилизации. Перед нами мир в состоянии войны, а если мы вспомним о реальностях недавней постсоветской действительности, о том, что Медея родом с Кавказа, то античный миф и трагедия героини начинают прочитываться весьма конкретно в духе времени.

Идейное содержание и сама форма подачи материала в этом спектакле удивительно корреспондируют пьесой бельгийского автора Т.Ланоя "Мама Медея", победное шествие которой по театрам Германии началось в 2002 году с фестиваля в г. Ганновере. Очевидно, что сам автор не имел намерения проводить какие-либо параллели с процессом объединения Германии, но существующий социокультурный контекст, в котором идёт осмысление этого произведения зрителями, а также оригинальные режиссерские трактовки произведения (в Аахенском городском театре, драматическом театре Ганновера, театре-студии Франкфурта-на-Майне), ещё более заострившие проблематику пьесы, способствуют её многозначным интерпретациям.

Пьеса Тома Ланоя представляет собой ремикс двух произведений - трагедии Еврипида и эпоса Аполлония Родосского. Как писали газеты после премьеры в Ганноверском театре, режиссер Себастьян Нюблинг "жёстко" поработал над древним мифом. Его концепция сводится к тому, что любой миф можно модифицировать в духе нового времени. Поскольку миф обладает "чудовищной" выносливостью и устойчивостью, то в его интерпретациях, как в своеобразном "чёрном ящике", можно смешивать без ущерба для первоначального смысла и великое, и низменное. Подобный "чёрный ящик", в котором величественные герои древнего мифа становятся мелкими и пошлыми марионетками, и был построен декоратором ганноверского театра для этого спектакля⁴. Смысловой трансформации в пьесе Тома Ланоя подверглись все классические образы древности. В особенности это касается образа Ясона. Из героя он превращён фантазией драматурга и режиссера в шутовскую фигуру "псевдокультуртрегера", банального обывателя, мещанина. В этом пошлом мире измельчала даже месть самой Медеи, её гнев слишком заторможен, это не пожар, а лишь небольшое пламя. История театра знает гораздо более величественные и мощные эмоции и чувства в интерпретациях этого древнего сюжета. Только в образе Ээта, царя Колхиды, ещё ощущается внутренняя сила, чувство достоинства, подлинное отчаяние. Среди прочих

марионеток он выглядит человеком из другого, давно ушедшего мира, устои и порядки которого пытается удержать любой ценой. Ээт убежден, что "каждый незнакомец, высаживающийся на эту землю, несёт с собой несчастье, пожар и смерть". Слова эти, произнесенные в начале спектакля, становятся своеобразным эпиграфом и пророчеством.

Ремикс Ланоя - это сниженная интерпретация древнего сюжета, в которой Медея превращена в несчастную обитательницу современного стандартного панельного дома. Режиссер доводит тенденцию автора до абсурда. Те, кто когда-то носил гордое имя аргонатов, прозябают не просто в Коринфе, не в царском дворце или хотя бы в стандартном панельном доме, но в замусоренной ночлежке или "коммуналке" (Schmuddel-WG). Ниже, вероятно, Медее уже не пасть. Надежды на иную жизнь, иную, более совершенную, цивилизацию, ради которых она и бежала из Колхиды, обернулись сосуществованием с полубезумной свитой Ясона и стареющей алкоголичкой - спившейся собственной тёткой - бывшей могучей волшебницей Киркой в грязной "коммуналке" нового мира...

Две части пьесы диаметрально противопоставлены друг другу. Это подчеркивается уже их названием "Zu Hause/ in der Fremde" ("Дома/ на чужбине") и "In der Fremde/ zu Hause" ("На чужбине/ дома"). Есть один существенный нюанс: мифической Медее заказан путь обратно, современная Медея ещё может вернуться. Такую возможность автор ей оставляет, хотя и дорогой ценой.

Символично уже само решение сценического пространства и декораций. В первой части они состоят из уже названного "чёрного ящика", назначение которого весьма многофункционально. Это и вместилище для марионеток или восковых фигур, в виде которых герои впервые предстают перед зрителем, прежде чем начнётся само действие. Одновременно возникает ассоциация и с эшафотом, а будущие герои превращаются в подобие живых мертвецов (тема, характерные для немецкой литературы XX столетия). Этот

"ящик" может мгновенно превратиться в крепостную стену или пирс у моря, витрину музея, в которой выставлено для обозрения искомое Ясоном Золотое руно. Эта витрина, недоступная пудовым кувалдам аргонавтов, готовых грызть её зубами, в мгновение ока рухнет от ловко брошенной туфельки Медеи. Этот "ящик" будет нависать над беглецами, как скала, символизирующая тяжесть грехов человеческих, судьбу, от которой не скрыться. И чем стремительнее будет побег аргонавтов, тем быстрее будет приближаться к ним их собственная гибель, эта жутка чёрная неумолимая стена.

Сцена в первой части пьесы скупо освещена, и прожекторы выхватывают из глубины тёмного пространства, как их глубины веков, то одну, то другую фигуру. Это древний, уходящий своими корнями в бесконечность истории, цельный, естественный, красивый (прежде всего это подчеркивается призрачно мерцающими элегантными женскими туалетами и строгими мужскими костюмами так называемых "варваров", а также их изысканной речью), хотя и не лишенный своих проблем мир. И главной из них является то, как оградить свою самобытность от пришествия современной цивилизации. Косноязычные чужестранцы соблазняют жителей Колхиды её стандартными дарами, но царь Ээт пророчествует: "Непроницаемая, непреодолимая стена отделяет укорененных в родной земле (так дословно можно перевести немецкое *Verwurzeln*) от лишенного родины отщепенца (в немецком это понятие покрывается одним словом *Heimatlose*)". Именно в этих традициях и правилах воспитана его любимая дочь Медея, в первом действии не лишенная юношеского очарования, элегантности, экспансивности и жаждущая, как и вся молодёжь, самостоятельности и приключений.

Появление аргонавтов во главе с Ясоном вызывает сразу же бурную реакцию зрителей. Оборванные, неряшливые, дурно пахнущие, грязные, в рваных джинсах, нетвёрдо держащиеся на ногах представители нового мира, "культуртрегеры". Предел их желания - карманы, набитые "жвачкой" и

шоколадом, липким, размякшим от рук и слюны, которым они будут обмазывать себя на глазах у зрителей, предчувствуя успех своего авантюрного предприятия. Авантюрного потому, что Ясон - совсем не герой, а попытка достать Золотое руно - это его лотерейный билет. Единственная возможность достичь успеха и существовать безбедно в условиях стандартной современной цивилизации. Медея - тот "золотой ключик", которым открывается его маленькая и узкая дверца к счастью. Измазанные жвачкой, грязью, пахнущие потом его друзья-аргонавты выглядят очень натуралистично и весьма отталкивающе, во всяком случае, очень сомнительно, для представителей современной культуры и цивилизации.

Мучительный выбор и напряженный внутренний диалог Медеи ещё впереди, а пока, доверчиво влюблённая в Ясона, она восклицает: "Для тебя я готова погасить солнце!" Фраза эта в контексте древнего мифа имеет особый символический смысл: Медея потомок и Гелиоса-солнца, и Гекаты. В сложившейся ситуации героиня полностью во власти "ночной" Гекаты, сопричастной чародейству и смерти.

Вторая часть пьесы сценически решена иначе. На ярко освещенном, а потому уже неуютном, пространстве разбросаны сломанные, испорченные вещи - приметы современного постиндустриального общества: обломки бытовой техники, грязные коробки, кожура от бананов, тефалевые сковородки. На одной из них свита Ясона, в напаянных на грязные тела майках с эмблемами и рекламами, жарит натуральный омлет из настоящих яиц, доброго десятка огромных, типично немецких деревенских луковиц, мелко искрошенных гигантскими ножами прямо на глазах у зрителей. Впоследствии запах этого гигантского омлета будет преследовать зрителей и Медею на протяжении всего второго действия. В грязном углу валяется никому не нужная шкура - Золотое руно. В первой части движущей пружиной действия была Медея, своей активностью вдохновляющая аргонавтов, во второй она бездействует. Следует отметить бесподобную игру актрисы: своей

застывшей, напряженной позой, своим затянувшимся молчанием Медея буквально "кричит" и притягивает внимание зрителей гораздо больше, чем шумная, бесполезно суетящаяся в поисках обмена жилья свита Ясона. Им тоже неуютно, как и этой, случайно попавшей в мир современных стандартов варварке. Облик Медеи потрясает: вероятно, она долго пыталась соответствовать сентиментальному стандарту Гретхен или Лотхен: голубенькое простенькое платьице, тщательно зализанные светлые волосы - ничего от очарования юной Медеи из первого действия. О прежней жизни напоминает только одна, но значимая деталь - взятое с собой и висящее в шкафу матово-алое роковое платье, которому суждено будет стать орудием мести, о прежних надеждах - аккуратно сложенные и расставленные на этажерке книги, в которых, возможно, она пытается почерпнуть единственный рецепт, найти ту единственную книгу, что поможет ей всё исправить. В конце действия, когда прозвучат два роковых выстрела, именно в одной из них Теламон и Идас будут лихорадочно искать возможности обмена. Им тоже страшно в этой новой жизни.

Уютно в этой новой жизни только Ясону, который с тщательностью и упорством мещанина следит за тем, чтобы всё было благопристойно, чтобы никто не избегал совместных чопорных трапез. Поэтому когда в него летит, брошенный Медеей стакан с молоком, он воспринимает это лишь как нарушение норм пристойного в цивилизованном обществе поведения, незнакомого варварке. Ему уютнее с Креусой, такой невинной, чистой, к тому же королевской дочерью. Судьба Медеи и детей его не занимает, как и будущая судьба его свиты. Интересно, что Апсирта, младшего брата Медеи, и Креусу - несчастных жертв разыгравшейся трагедии - играет одна актриса. Труп же Апсирта, вечное напоминание о преступлении, постоянно присутствует в этой странной квартире, в шкафу, играя роль то ли манекена, то ли поломанной куклы, то ли вешалки... Молчание Медеи прервётся с приходом в их неуютный дом Креусы (эпизод, вымышленный драматургом),

в какой-то степени компенсирующей своими речами знаменитый диалог Медеи и Ясона из еврипидовской трагедии. Теперь, униженная ещё и этим самоуверенным визитом, героиня будет бороться за свои поруганные мечты, своё будущее и будет мстить. Решающим в этом плане становится явление ей Ээта, давно её простившего и ждущего. Это он опять произносит ключевую для решения героини фразу: "Для того, чтобы вернуться домой, сначала нужно уйти!" ("Um nach Hause zurückzukommen, muss man erst mal fortgehen"). Медея уйдёт. И уход этот надолго запомнят и филистеры современного Коринфа, и потрясенная свита, и сам, потерявший всё в этой жизни, Ясон. После смерти Креусы он даже постарается задушить Медею тем же самым шнурком от ботинка, которым в первом действии по-воровски был задушен Апсирт. Интересно, что своё совместное с Ясоном будущее, явленное в детях, в этой пьесе убивает не Медея. Она только ранит, вероятно, одного из детей, чтобы побудить Ясона к какому-либо действию. Убийство детей свершается неожиданно для зрителей и очень буднично. Плач детей мешает Ясону объясниться с Медеей, а потому он просто на полуслове выходит в детскую, откуда и раздадутся в тишине зала и вдруг умолкнувшей квартиры два роковых, потрясающих публику, "свиту" и окаменевшую Медею выстрела... Финал этой пьесы абсолютно беспросветен.

Среди интерпретаций сюжета о Медее особое место занимает интересный, сложный и неординарно воспринятый критикой роман Кристи Вольф "Медея. Голоса"(1996). Обращает на себя внимание то, что многочисленные интерпретации мифологических сюжетов и образов, встречающихся в так называемой "женской прозе" отмечены прежде всего тенденцией не сохранить, освещенный классическим опытом образ, но переосмыслить его с точки зрения проблем нового времени.

Остановлюсь только на некоторых концептуальных аспектах этого произведения. Последний роман К.Вольф - произведение очень личное. Оно создавалось в критический для писательницы момент, когда после

объединения Восточной и Западной Германии вокруг неё образовалась полоса отчуждения. Творчество К.Вольф глубоко автобиографично, о чём свидетельствовала уже повесть "Кассандра", включенная в контекст четырёх Франкфуртских лекций. Однако если в период её создания писательница ощущала себя непризнанной и не услышанной соотечественниками пророчицей Кассандрой, то в период издания нового романа она идентифицировала себя с образом непонятой, гонимой и лишенной дома, оболганной Медеей. В отличие от "Кассандры", восторженно в своё время принятой германской критикой, "Медея" была встречена большей частью литературоведов негативно. Критики задавались вопросом: не лишается ли миф своей первоизданной сущности, если мы ищем подтверждение в нем проблемам нашего времени. Настораживали находящиеся в подтексте романа ассоциации с недавним объединением Западной и Восточной Германии и теми проблемами, которые оно создало в среде творческой интеллигенции ГДР и в судьбе самой писательницы. Не случайно среди прочих в романе звучит тема "чужого", естественного, цельного человека, гонимого новым, отвергающим его, однако отнюдь не совершенным обществом. Критики не были удовлетворены феминистским подтекстом романа, рассуждениями писательницы о двух возможных путях развития цивилизации ("мужском" и "женском" её варианте). Среди прочих проблем, поставленных писательницей в этом произведении, было и желание создать антиеврипидовскую интерпретацию известного сюжета, освободить героиню от печати детоубийцы, вернувшись к архаической первооснове образа. Произведение К.Вольф ещё ждёт своего читателя и критика.

Любопытно, что роман Л. Улицкой "Медея и её дети" появляется также в 1996. Концепция прочтения автором древнего сюжета, при всём очевидном различии в подходе к избранному материалу, во многом близка к предложенной К.Вольф. Миф в этом произведении, как и в романе К.Вольф, становится по общеизвестному выражению Е. Мелетинского,

средством "концептуализации мира, того, что находится вокруг человека и в нем самом". Мифологические образы и мотивы структурируют повествование, позволяют приобщиться к извечным проблемам и роковым вопросам бытия: противостояние и взаимообусловленности хаоса и космоса, жизни и смерти, возвышенного и низменного.

Медея в романе Л. Улицкой не мстительница и детоубийца, но напротив – охранительница, носительница древней гуманистической традиции, проделавшая удивительную метаморфозу от еврипидовской Медеи, лишавшей себя детей, а следовательно, и Дома, к бездетной Медее Синопли, счастливо окруженной многочисленными детьми и детьми детей своих бесконечных родственников в своём гостеприимном и таком притягательном, как древний храм, для всех людей Доме. Сама атмосфера жизни, воссозданная в этом произведении, совершенно иная, чем в романе К.Вольф, полная надежды, почти утопически прекрасная и одновременно выписанная реалистически детально, подобно древнему гомеровскому эпосу, напоминающая также об идеале соборности в русской классической литературе.

Как и её предшественницы на протяжении 2500 лет, героиня романа узнаёт, что она обманута самыми близкими ей людьми на свете - мужем и младшей сестрой. Л. Улицкая идёт дальше К.Вольф в стремлении обелить свою героиню и в результате создаёт не инвариант мифа, а скорее многозначный новый антимиф, продуктивный для его будущего развития. Её Медея даже потенциально не может стать детоубийцей - она бездетна. Плод измены - племянница Ника - могла бы стать "облегченным" вариантом объекта мести героини, но не становится таковым. Любопытно, что совершенно освободиться от привкуса трагичности история Медеи всё же не может, об этом свидетельствует самоубийство другой её племянницы - Маши.

В этом произведении отсутствует навязчивая идея мести, преследующая всех предшествующих героинь. Есть этому, конечно, и своеобразное жизненное объяснение: изменивший героине муж давно умер, поэтому Медея может уже поистине эпически дистанцироваться от прошлой обиды, подвести определенные жизненные итоги, что и становится закономерно предметом размышления в романе, а не воспроизведения и представления в душераздирающей трагедии. Важным для эпического прочтения истории разочарования и обретения вновь душевного мира новой Медеей является и то, что она, именно эта Медея, – Медея Синопли из понтийских греков, чудом выживших в катаклизмах всемирной истории. Не случайно автор делает её не колхидкой, варваркой, с точки зрения эллинов, но именно гречанкой, хранительницей традиций античного гуманизма почти на генетическом уровне. Эта новая Медея пришла в сотрясаемый катаклизмами истории XX века мир, чтобы восстановить его гармонию, по примеру древних олимпийцев воссоздать из хаоса новый космос по законам не только античного, но и христианского гуманизма. С этой авторской идеей связана иконописность лика героини, её явное сходство с древними христианскими праведниками. Не случайно незадолго до смерти её муж понимает, что в окружающей его жизни "единственным человеком... действительно живущим по какому-то своему закону, была его жена Медея. То тихое упрямство, с которым она растила детей, трудилась, молилась, соблюдала свои посты, оказалось не особенностью ее странного характера, а добровольно взятым на себя обязательством, исполнением давно отмененного всеми и повсюду закона"⁵.

"Русской Медее" Л. Улицкой дано то, в чем на протяжении тысячелетий было отказано другим героиням, даже Медее в романе К.Вольф - она обладает Домом, огромной любящей семьёй, своеобразным микрокосмом, расширяющимся в бесконечность. Эта Медея с иконописным

ликом становится и символом "mater dolorosa", и "mater materna", символом вечного материнского начала в мире.

С трагическими (в буквальном и переносном смысле) предшественницами Медею роднит, пожалуй, только само наличие родной для неё стихии моря, да древняя премудрость целительницы, врачевательницы, использующей силу лечебных трав. Хотя и здесь есть свои нюансы. Она – целительница, а не колдунья и отравительница. Символична само родовое имя героини и история её семьи и происхождения. Мать Медеи Матильда, персонаж отсутствующий в мифе, но значимый в романе так же, как и в произведении К. Вольф, в сущности повторяет путь древней колхидки. Она покидает Батуми, чтобы стать женой понтийского грека Георгия Синопли. Именно от этого союза родилась последняя "чистопородная гречанка в семье, поселившейся в незапамятные времена на родственных Элладе таврических берегах"⁶. Уникальность духовного мира Медеи Синопли заставляет окружающих испытывать перед ней полубожественное преклонение. Однако ряд мифических прообразов у Медеи Синопли приобретает несколько иное, чем у её предшественниц, философское и символическое значение. От лунной природы Гекаты у неё осталась только способность видеть в темноте и провидеть то, что скрыто от взглядов обычных людей. Портрет Медеи, её статная фигура и рыжие (медные) волосы, её классический профиль и некоторая отстраненность, подчеркнутая нравственная и физическая чистота вызывают прежде всего ассоциации не с привычной мифологической Гекатой, а с образами Артемиды и Афины. В этом нет никакого осовременивания сути образа Медеи, поскольку подобная полисемантическая заложена уже в античном прототипе. Архаическая Артемида Таврическая – воплощение Великой Богини, Матери сущего – владычица людей и зверей. По свидетельствам древних (Геродот) Крым или Таврида был местом древнейших мистерий Артемиды. Древнее представление о лунарной сути Артемиды связывает её с колдовскими чарами богини луны Селены и

одновременно богини Гекаты, одной из наиболее древних и сложных по функциям богинь. И.В.Шталь замечает, что хотя Геката и титанида, Зевс при переделе мира не только не лишил её старых наделов, но прибавил новые. В царстве олимпийцев "Геката совмещает в себе традиционные функции советной Афины, Артемиды-охотницы, Гермеса-скотохранителя, равно как и покровительницы младенцев"⁷. Показательно, что "образ Гекаты совмещает мир героической мифологии и архаического демонизма, поставленный на службу человеку, но часто губящий классический героизм, ставя его в зависимость от темных сил"⁸. Подобная полисемантичность мифологического образа и позволяет каждому, кто к нему обращается, использовать созвучное собственной концепции. Поэтому Медея Сенеки, Ануя, Янна - разрушительница, губящая "классический героизм", а Медея К.Вольф и Л.Улицкой - "советная Афина" и "покровительница младенцев".

В статьях Т.А.Ровенской, посвященных феномену женской прозы и роману Л.Улицкой "Медея и её дети" детально рассматривается связь "советной Афины" и такого понятия, как "София", имеющего основополагающее значение как в античных, так и в иудаистических и христианских религиозно-мифологических представлениях⁹. Это, на наш взгляд, и объясняет, почему в романе Улицкой Медея из разрушительницы превращается в хранительницу. Как справедливо пишет исследовательница, впервые этот термин появляется у эллинов как эпитет Афины, уточняющий её связь с идеей упорядоченности жизни, строительством, ремёслами. С этой точки зрения нельзя не согласиться с исследовательницей, что внутренний мир Медеи - это Дом Софии, огражденный от хаоса верой, "воплощающий в себе символ упорядоченного и обустроенного мира, этот дом является одним из центральных символов христианской Софии". Сам Дом Медеи расположен, подобно эллинскому храму, на возвышенности, а его хозяйка в своей внутренней духовной чистоте, подобно древней Афине, становится носительницей идеи вечной премудрости. Сама фамилия героини Синопли

явно связана с названием города Синопа, центром культа бога Сераписа, объединившего в эпоху эллинизма в себе черты Осириса, Аписа, Посейдона и Диониса, учрежденного сподвижником Александра Македонского во имя объединения египетской и эллинской культуры, мифологии, религии. Этот же город считался пограничным между Европой и Азией. Исследователи считают (Т.А.Ровенская), что в фамилии семьи зашифрована идея о возможности бесконфликтного (т.е. бескровного, потому что в них течет одна кровь) сближения различных культур, религий и народностей. В этом убеждает нас и само происхождение образа архаической (и новой) Медеи, и происхождение её многочисленных "детей". Она приходит в античную мифологию из более древних культур так называемой Циркумпонтийской зоны, в которой и происходило формирование индоевропейских языков и олицетворяет передачу традиций более древней иранской культуры эллинам, которыми в свою очередь "обеспечивалась непрерывность культурного развития всего человечества"(Р.Штайнер)¹⁰.

Прогноз Жана Ануя относительно роковой смысловой наполненности имени древней героини не оправдался. Имя Медеи как знак полисемантической созданного в древности мифа несёт, как оказалось, в себе огромный гуманистический заряд. Спустя 2500 лет, Л. Улицкая, используя его потенциальные значения творит новый миф о бездетной Матери Медее, сумевшей создать свой Дом¹¹, в котором, наконец, обретают тихую пристань и духовную опору её многочисленные, измученные катаклизмами цивилизации дети.

¹ Подробный анализ пьесы Х.-Х. Янна дан в монографии Т.Н. Васильчиковой, посвященной драматургии немецкого писателя-экспрессиониста.

² Подробно об этом: Mythos Medea. Herausgegeben von Ludger Lütkehaus. Leipzig, 2001

³ Концептуальный анализ фильма Ларса фон Триера сделан Д.В.Кобленковой в ст. "Медея" Ларса фон Триера: датский вариант конца XX века" //Experimenta lucifera. Материалы II Поволжского научно-методического семинара по проблемам преподавания и изучения дисциплин классического цикла. Н.Новгород, 2004.

⁴ Meyer-Arlt R. Alles vliet//Hannoverische Allgemeine Zeitung. № 22. –27. 01.2003.

Deutschsprachige Erstaufführung "Mamma Medea" von T.Lanoye /Deutsch von Reiner Kersten.

⁵ Улицкая Л. Медея и ее дети. М., 1996. С.175.

⁶ Улицкая Л. Медея и ее дети. М., 1996. С. 9

⁷ Шталь И.В. О происхождении богов.– М.,1990. С.16.

⁸ Мифы народов мира. Энциклопедический словарь. В 2-х Т.– М., Наука, 1980. Т. 1. С. 269.

⁹ Ровенская Т.А. Архетип Дома в новой женской прозе, или Коммунальное житие и коммунальные тела // Иной взгляд. Международный альманах гендерных исследований. Минск, 2001. Март. С.26-28 ;Ровенская Т.А. Роман Л.Улицкой "Медея и ее дети" и повесть Л.Петрушевской "Маленькая Грозная": опыт нового женского мифотворчества // Адам и Ева. Альманах гендерной истории. М., 2001. №2. С.137-163.

¹⁰ Фадеева Т.М. Крым в сакральном пространстве: История, символы, легенды. Симферополь, 2000. С. 34.

¹¹ Образ семьи и дома подробно рассмотрен : Чистякова О.Н. Концепт СЕМЬЯ в повести Л.Улицкой «Медея и ее дети» / О.Н.Чистякова // Русская и сопоставительная филология: состояние и перспективы: Международная научная конференция, посвященная 200-летию Казанского университета (Казань, 4-6 октября 2004 г.): Труды и материалы: / Под общ. ред. К.Р.Галиуллина.– Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2004.– С.278-279