

М. С. Неклюдова

<https://orcid.org/0000-0002-5251-931X>

✉ neklyudova-ms@ranepa.ru

*Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте РФ
(Россия, Москва)*

«MEDEA NUNC SUM»

Рецензия на: Mapping Medea: Revolutions & transfers 1750–1800 / Ed. by A. Albrektson, F. Macintosh. Oxford: Oxford Univ. Press, 2023. 288 p.

Благодарности. Статья подготовлена в рамках научно-исследовательской работы государственного задания РАНХиГС.

Для цитирования: Неклюдова М. С. «Medea nunc sum» // Шаги/Steps. Т. 11. № 2. 2025. С. 383–388. EDN: ZWSMCY.

Поступило 13 марта 2025 г.; принято 2 апреля 2025 г.

M. S. Neklyudova

<https://orcid.org/0000-0002-5251-931X>

✉ neklyudova-ms@ranepa.ru

*The Russian Presidential Academy
of National Economy and Public Administration
(Russia, Moscow)*

“MEDEA NUNC SUM”

A review of: Albrektson, A., & Macintosh, F. (Eds.). *Mapping Medea: Revolutions & transfers 1750–1800*. Oxford Univ. Press. 288 p.

Acknowledgements. The article was written on the basis of the RANEPА state assignment research programme.

To cite this review: Neklyudova, M. S. (2025). “Medea nunc sum”. *Shagi / Steps*, 11(2), 383–388. EDN: ZWSMCY. (In Russian).

Received March 13, 2025; accepted April 2, 2025

Опасная мигрантка из варварского края, проникшая в цивилизованный мир, им отвергнутая и страшно ему мстящая: образ Медеи как будто создан для нашей эпохи. Но вряд ли мы представляем ее в фижмах и завитом парике, украшенном лентами и перьями, патетически вздымающей над головой магический жезл. Между тем история Медеи была не менее популярна в век Просвещения, о чем свидетельствует внушительное число ее сценических интерпретаций от Сан-Паулу до Санкт-Петербурга. Путешествию Медеи внутри большого пространства европейской культуры второй половины XVIII столетия и посвящен сборник, составленный Анной Альбректсон и Фионой Макинтош «Маршруты Медеи: перемены и переносы, 1750–1800». В него вошли работы шведских, британских, немецких, французских и русских исследователей, что позволило «картографировать» и географические перемещения колхидки, и изменения трактовки ее образа. Собственно, именно проблема исторической оптики — того, как видели античную героиню поэты, музыканты, художники и актеры XVIII столетия, — становится сквозным сюжетом книги, объединяя разнородные подходы и материалы.

Что делает персонажа «Медеей», не считая имени? С точки зрения XVIII в. — убийство собственных детей. Этот акт мести, трудно представимый не только морально, но и сценически, является сердцевиной образа и одновременно загадкой, которую необходимо разрешить. Как указывает Рональд Лиселль¹, многое зависит от того, считать ли Медею существом сверхъестественным (богиней, чародейкой и пр.) или смертной женщиной. В первом случае действует логика мифа, не имеющая отношения к человеческой морали. Убивая собственных детей, героиня тем самым порывает с миром людей и, взойдя на запряженную драконами колесницу, уносится в потусторонние сферы. Во втором случае в ход идут психологические и в значительной степени патологические объяснения, поскольку поступок Медеи нарушает базовые (а потому считающиеся естественными) запреты, лежащие в основании человеческого общества.

Лиселль рассматривает Медею через призму современных представлений о природе сакрального и, что существенно, собственного зрительского опыта, сокращающего дистанцию между ним и героиней трагедии Еврипида. Такой подход отличается от предметных исторических исследований, составляющих основную часть сборника, но перекликается со вступительной статьей Альбректсон и Макинтош², помещающей Медею в контекст колониального дискурса XVIII в. (р. 3–9). В частности, они видят отражение ее истории в популярном сюжете об индианке Ярико, известном в многочисленных обработках, начиная с изложения Ричарда Стила 1711 г. Ярико спасает от гибели молодого англичанина, они влюбляются друг в друга, но когда девушка помогает Инклу (так именует героя Стил) добраться до соотечественников, он продает ее в рабство. Здесь

¹ *Lysell R. Medea — sorceress or woman?* (p. 209–221).

² *Albrektson A., Macintosh F. Mapping Medea: Revolutions and transfers 1750–1800* (p. 1–20).

хочется возразить, что мотивы, обеспечивающие сходство этого сюжета с мифом о Золотом Руне (варварка / дикарка спасает представителя цивилизованного мира, после чего он ее предает), в ту эпоху не были центральными для образа Медеи³. Ее инаковость выражалась другими способами, прежде всего отсылками к колдовству. Колониальная Медея — явление более позднее, что, собственно, подтверждает статья Анны Альбректсон⁴ о проблеме этического и (или) этнического «варварства» колхидки.

Легкое напряжение между обобщенно-теоретическим взглядом и конкретным анализом источников отнюдь не уменьшает достоинств исследования в целом. Скорее оно подчеркивает сложность поставленной задачи, подразумевающей частичный отказ от современного понимания античной трагедии, проблемы варварства у Еврипида, позиции Сенеки и эстетических целей Корнеля во имя реконструкции точки зрения авторов XVIII столетия. Это трудно достижимая аскеза, особенно когда речь идет о канонических сочинениях, являвшихся основой для последующих интерпретаций сюжета. Но литературная генеалогия должна немного потесниться ради панорамного обзора, фиксирующего реальное бытование сценических текстов. К примеру, «Медея» (1634) Пьера Корнеля была авторитетной литературной моделью для драматургов второй половины XVIII — начала XIX в. Однако зрители того периода видели на сцене не ее, а одноименную трагедию Лонжепьера 1697 г., действенный балет (ballet d'action) «Медея и Ясон», созданный Жан-Жоржем Новерром в 1763 г., и мелодраму⁵ «Медея» Фридриха Готтера и Георга (Йиржи) Бенды 1775 г. Причем, как напоминает Лариса Никифорова⁶, русская театральная публика знакомилась с этими произведениями в обратном хронологическом порядке и в разных лингвистических ипостасях. В 1781 г. в немецком театре Санкт-Петербурга была сыграна мелодрама Готтера и Бенды; несколько лет спустя, в 1789 г., Шарль Ле Пик воспроизвел на петербургской сцене балет Новерра. Затем в 1802 г. либретто Готтера было переведено на русский язык, и мелодрама была поставлена в Москве в театре Медокса с добавлением балетных номеров (возможно, заимствованных у Новерра). Наконец, в 1808 г. французская труппа показала в Петербурге трагедию Лонжепьера, которая позднее была переведена и с 1819 г. шла на русской сцене с Екатериной Семеновой в главной роли. Даже по этому сухому перечислению можно оценить, сколь извилистыми были пути колхидки в плане не только культурных взаимодействий, но и последовательности интерпретаций.

³ На это указывает безусловное преобладание сюжета «Медея в Коринфе» по сравнению с историей похищения Золотого Руна.

⁴ *Albrektson A. Inverting the Barbarian: Estrangement and excess in the eighteenth-century Medea* (p. 85–114).

⁵ Здесь и далее термин используется в первоначальном значении, т. е. речь идет о драматическом представлении, сопровождавшемся музыкой.

⁶ *Nikiforova L. Medea's Russian images on stage and in literature: The politics and poetics of female characters* (p. 39–65).

Действительно, если говорить о второй половине XVIII в., образ Медеи имеет две отчетливых доминанты: грозная чародейка и страдающая женщина. Их различные сочетания формируют центральную часть интерпретационного спектра, от злой (и бездетной) колдуньи из мелодрамы «Чары Медеи» (1735) Антониу Жозе да Силвы, написанной для лиссабонского марионеточного театра⁷, до детоубийцы и самоубийцы из трагедии «Медея» (1779) Жан-Мари-Бернара Клемана, где магия отсутствует (р. 91–96)⁸. На первый взгляд такая эволюция образа отражает изменение театральной эстетики, когда на смену пышной барочной машинерии приходит классицистическая рациональность, способствующая «очеловечиванию» Медеи. На самом деле все сложнее, поскольку чародейка никуда не исчезает, а перемещается в оперу, балет и мелодраму, где внезапные перемены декораций, полеты и другие эффекты являются органичной частью представления. Более того, именно в рамках музыкальных жанров образ Медеи начинает обретать эмоциональную сложность и глубину. В особенности это относится к уже упомянутой мелодраме Готтера и Бенды, впервые сыгранной в Лейпциге в 1775 г. Как показывает Эдит Холл⁹, этот новый тип соединения музыки и слова, когда речь героини то чередовалась со звуками инструментов, то сливалась с ними, позволял публике непосредственно ощущать все оттенки ее эмоций, что производило сильнейшее впечатление. Аналогичный эффект имел и обошедший пол-Европы действенный балет Новерра, на котором стоит остановиться чуть подробнее.

Премьера «Медеи и Ясона» Новерра на музыку Жан-Жозефа Родольфа состоялась в Штутгарте в 1763 г.; затем балет был показан в Париже (1763, 1770, 1771), Вене (1767, 1776), Венеции (1771), Милане (1772, 1773), Лондоне (1781) и, как мы видели, в Санкт-Петербурге (1789, 1791). По сюжетной структуре он ближе всего к трагедии Пьера Корнеля, хотя, по мнению Фионы Макинтош¹⁰, его истинной предшественницей должна была бы быть опера «Медея» (1693) Марка-Антуана Шарпантье, либретто к которой написал Тома Корнель (с оглядкой на старшего брата). Увы, нет никакой уверенности, что она была известна Новерру, поскольку ее сценическая судьба оказалась предельно краткой. В любом случае и опера, и балет сосредоточены на внутренних переживаниях героини, показывая события как бы через призму ее эмоций. Так, в балете Новерра, когда Медея окончательно убеждается в предательстве Ясона и решается на месть, эта внутренняя перемена сопровождается «ужасным» преобра-

⁷ Позднее эта пьеса пересекает океан и исполняется в Сан-Паулу и Рио де Жанейро: это отдельный увлекательный сюжет, где действительно присутствует колониальная интерпретация Медеи (р. 70–75). См.: *Lappin A. J. An imperial Medea: Spain, Portugal, the colonies* (р. 65–85).

⁸ Статья А. Альбректсон (см. сноску 4).

⁹ *Hall E. Pushing the boundaries of operatic convention and European identity: Generic and historical perspectives on Georg Benda's 1775 Medea* (р. 23–38).

¹⁰ *Macintosh F. From hearth to hades: Breaking boundaries with Medea and ballet d'action* (р. 117–137).

жением всей сцены. Парадоксальным образом театральная машинерия не отменяет, а, наоборот, усиливает психологическую трактовку персонажа. Как отмечает Йорг Кремер¹¹, помещая «Медею и Ясона» в контекст немецкоязычных интерпретаций сюжета, постановка Новерра, не пытаясь смягчить кровавый финал, делала его более понятным для зрителя, который вместе с героиней шаг за шагом проходил путь от надежды к отчаянию.

Хореография Новерра не сохранилась; судить о ней можно лишь по программе к спектаклю, где пояснялось содержание действия, и отзывам зрителей. По счастью, вклад еще одного создателя «Медеи и Ясона», театрального художника Луи-Рене Боке, оставил материальный след. Анализируя его эскизы костюмов 1763 и 1791 гг., Петра Дотлачилова¹² показывает, как соотносились интерпретация персонажей и их визуальный образ. Несмотря на новые психологические оттенки, в постановке 1763 г. Медея появлялась в традиционном наряде чародейки — в платье из алого шелка с зеленым кантом и золотой верхней юбкой, украшенной вышивкой в виде астрологических знаков и изображениями летучих мышей. Отчасти это объяснялось практической необходимостью: зритель должен был легко опознавать героев. Кроме того, Новерр и Боке стремились в первую очередь решить технические проблемы, т. е. упростить костюмы, сделав их удобными для танца. В последующих постановках балета наряд Медеи меняет цветовую гамму и становится менее inferнальным, как бы овеществляя более сочувственное восприятие образа.

Казус «Медеи и Ясона» Новерра — один из центральных для книги не только благодаря его новаторскому характеру и внушительной географии распространения. Будучи предметом нескольких индивидуальных исследований, он как бы подсвечивается с разных сторон, обретая глубину, которая недостижима в других случаях в силу нехватки материала. Эффект стереоскопии, присутствующий также в мелодраме Готтера и Бенды и в меньшей степени в драмах Фридриха Максимилиана Клингера, спасает «Маршруты Медеи» от превращения в обзор национальных традиций и позволяет оценить популярность античной героини и понять, какой она виделась из XVIII в.

Остается, пожалуй, главный и самый трудный вопрос: чем Медея так привлекательна для театра той эпохи? В конце концов, она не единственная появлявшаяся на подмостках могущественная волшебница, мстительная возлюбленная и даже детоубийственная мать. Но, в отличие от похожих персонажей, она совмещает в себе все три ипостаси, что придает ее образу внутреннюю подвижность даже при отсутствии психологических объяснений. Как в трагедии Сенеки, Медея постепенно становится

¹¹ Krämer J. Shaping complexity: Medea in the German-language theatre of the eighteenth century (p. 138–164).

¹² Dotlačilová P. Visual narrative: The role of costumes in Noverre's *ballet d'action*, *Médée et Jason* (p. 65–192).

Медеей — «*Medea nunc sum*»¹³, — и этот процесс становления представляет все больший интерес для авторов. Во всяком случае, именно такое впечатление складывается по прочтении книги. Более конкретный ответ дает Зоэ Швейцер¹⁴, указывая еще на одно важное обстоятельство: в классической версии мифа преступления Медеи остаются безнаказанными. С точки зрения XVIII столетия это создает этически неприемлемую ситуацию, которая требует разрешения. Отсюда попытки переписать финал (реже — обращения к альтернативным версиям мифа, согласно которым дети Медеи убили жители Коринфа¹⁵), либо полностью исключив инфантицид, либо заставив героиню покончить с собой. Тем не менее за добродетельным морализмом проглядывает завороченность идеей насилия, берущего верх над всевозможными запретами. Что, по-видимому, не столь удивительно в канун революции 1789 г. и последовавших за ней событий.

Информация об авторе

Мария Сергеевна Неклюдова

PhD

*зав. Лабораторией историко-культурных исследований, Школа актуальных гуманитарных исследований, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ
Россия, 119571, Москва,
пр-т Вернадского, д. 82
✉ neklyudova-ms@ranepa.ru*

Information about the author

Maria Sergeevna Neklyudova

PhD

*Head of the Research Centre for Cultural History, School for Advanced Studies in the Humanities, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration
Russia, 119571, Moscow, Prospekt Vernadskogo, 82
✉ neklyudova-ms@ranepa.ru*

¹³ «Теперь я Медея» (лат.) (Sen. *Med.* 925).

¹⁴ *Schweitzer Z.* Medea as infanticidal mother in the late eighteenth-century theatre (p. 193–206).

¹⁵ Этот вариант событий присутствует в самых разных текстах. К примеру, Иоганн Иоахим Швабе в обновленном издании мифологической энциклопедии Хедериха 1770 г. утверждал, что коринфяне подкупили Еврипида, чтобы он обвинил во всем Медею (p. 140–141; статья Й. Кремера, см. сноску 11).