

Никулушкин К.В.¹, Зеленин С.А.¹, Башмакова Е.А.²

Философская композиция античной мифологии в трагедии Еврипида «Медея»

¹Институт философии и мировой культуры

²Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена

(Россия, Санкт-Петербург)

doi: 10.18411/trnio-05-2022-126

Аннотация

В статье рассматривается философско-эстетическая выразительность античной трагедии «Медея», созданной мастером классической афинской драмы – Еврипидом. Целью исследования является определение культурных смыслов в структуре литературно-исторического текста, обладающего амбивалентностью семиотического потенциала и философского мышления. Сюжетно-композиционная линия трагедии рассматривается в качестве внутреннего пространства, обусловленного развитием авторской интерпретации Еврипида образов героев греческой мифологии, и внешнего пространства, определенного культурно-идеиной панорамой онтологии античного зрителя. В системе научно-исследовательского подхода к произведению древнегреческого искусства применяются методы: культурно-исторический, лингвокультурологический, герменевтический, феноменологический.

Ключевые слова: античная трагедия, возмездие рока, культурное сознание, клятва, логос текста, судьба, философский смысл.

Abstract

This paper examines philosophical and aesthetic expressiveness of the ancient tragedy "Medea," created by the master of classical Athenian drama – Euripides. The purpose of the study is to determine cultural meanings in the structure of a literary and historical text that has the ambivalence of semiotics and philosophy. The plot-compositional line of the tragedy is considered as the inner space due to the author's view of Euripides on the images of the heroes of Greek mythology, and the outer space defined by the cultural representations of the ancient viewer. This study includes methods: cultural-historical, linguoculturological, hermeneutic, phenomenological.

Keywords: ancient tragedy, retribution of rock, cultural consciousness, oath, logos of text, fate, philosophical meaning.

Античные трагедии определили литературную формулу эстетического существования в области пространственно-временного искусства, отразив художественную композицию в сфере культурного смысла. Дифирамбы – религиозные песни в честь культа Диониса, исполняемые многолюдными хорами под аккомпанементы флейты или кифары и сопровождаемые танцами в процессе шествия, стали истоком греческой драмы, включавшей трагедию, сатирическую драму и комедию. Религиозный культ Диониса поощрял свободу слова и полагал относительно вольное, недогматическое поведение (литургию религиозного текста) в праздничном обрядовом действии. Дионису принадлежал народный эпитет – ἐλευθερεὺς [eleuthereus] [10, с. 254], что означает свободный, независимый от этических, эстетических норм античного общества. Принцип «дионисийской свободы» определяет не только условие культового обряда, но также отражает особенности исследования античной трагедии, обладающей внутренней художественно-культурной формой с философскими линиями своего прочтения.

Соответственно, определив в исследовании принцип «философской свободы», проведем интерпретацию произведения античного поэта Еврипида «Медея».

Пролог

П. С. Коган пишет, что философский взгляд Еврипида на онтологию общественной жизни установлен избранной интеллектуальной «суммой» античной эпохи в виде учений Анаксагора, софистов и сократического мышления. Принцип утверждения софистического логоса в тексте культурного сознания Еврипида определен, согласно П. С. Когану, особенностью философских архетипов мировоззрения, обусловленного: «субъективным мирозерцанием, скептицизмом в религиозных вопросах, софистической диалектикой. Несомненно, что на его мировоззрение наложила свою печать идея софиста Протагора, что “человек есть мера всех вещей”» [9, с. 224]. Выражение идеи Протагора в форме универсального тезиса о «всеобщей культурной мере» предполагает состояние единичности или единоличности человеческого сознания, определяющего образ своего поведения, действия или суждения на основании личных прагматических мотивов. Достоинства категорий и представлений из сферы аксиологии культуры (честь, мужество, добродетель, уважение, стыд...) остаются за пределами избранной личной «меры вещей», элиминирующей морально-нравственные противоречия в области собственной телеологии (системы целеполагания); одним из ярких выражений личной меры является поэтический фрагмент античного поэта Архилоха, полагавшего, что честь и мужество не раскрывается в общепринятом значении, например, не бросать щит в бою, – главное сохранить свою собственную «меру» в форме ἐγώ – Я:

«Носит теперь горделиво саиец мой щит безупречный:
 Волей-неволей пришлось бросить его мне в кустах.
 Сам я кончины зато избежал. И пускай пропадает
 Щит мой! Не хуже ничуть новый могу я добыть» [4, с. 115].

Понятие мудреца и философа (софист) в эпоху Еврипида выродилось отчасти в практическое действие с логически ложной формулой, распространяющей дидактику достижения внешней истины собственного логоса. Культурное «измерение» онтологического смысла было определено участием разума, но не в движении к пониманию мира сущего, а в направлении к форме состязательности ἀγών [агон] [10, с. 276; см. также 8], раскрывающей почетного победителя перед греческим миром – ойкуменой. Античные трагедии подчинялись культурной линии греческого «агона», по законам жанра которого определялись победители из участвующих поэтов, представленных тетралогией произведений к определенному дню театрального анонса в честь бога Диониса.

В области литературы выражением первенства являлась не форма субъективности в качестве доказательства факта превосходства над оппонентом, а сюжетно-эмоциональная динамика персонажей трагедии, которые совершали перенос составленной автором психологической композиции на зрителя, переживавшего эстетически-чувственный импульс в форме собственного эмоционального соучастия с действием трагедии (κάθαρσις – катарсис) [5].

Еврипид, раскрывающий в форме текста культурное сознание древней эпохи, является одним из крупнейших авторов античной трагедии классического периода.

Соответственно, предметным уровнем в философском ракурсе данной статьи является литературный потенциал произведений Еврипида, объектной формой данного исследования является текст трагедии «Медея» в переводе И. Ф. Анненского.

Возникает предварительный вопрос, возможен ли был подобный внешний принцип софистического «агона» на основаниях «личной меры» в сфере действия трагедии, питающейся истоками античной мифологии? Другими словами, возможно ли воплотить личную протагоровскую меру в каждом из героев античной трагедии, если полагать точку отсчета в качестве выражения собственного горя относительно чужой судьбы? Кто из персонажей будет вовлечен в софистический релятивизм: Медея, Ясон, дети, Креонт, Главка)?

Гипотеза

Трагедия Еврипида «Медея» – это воплощение героев мифа в повседневные формы социально-культурных отношений античности. Данное действие разрывает единство культурного замысла в мифе и создает условие десакральной эстетической инвеституры в трагедии, в которой при подобном условии главной сценической характеристикой становится структура сюжетного «самоузнавания» с последующим местоименным зрительским вопрошанием – как бы я поступил или чтобы я сказал в данном случае? Подобная интеллектуально-культурная рефлексия совершенно не свойственна этическому восприятию мифологических образов для человека эпохи античности.

Миф имеет форму априорного культурно-эстетического узнавания (состояние сознания), при котором факт любого действия в сюжете мифа сопряжен с силой веры в изложенное, раскрытое событие, как действительное.

Вера не требует дополнительных объяснений, несмотря на тот факт, что логическая цепь имеет свое движение сквозь текст мифа, например, – из посеянных зубов дракона вырастут медные непобедимые для смертных людей войны, которые могут уничтожить только сами себя, соответственно, необходимо их поссорить, бросив в середину непобедимого войска камень.

Гипотеза:

Культурно-созидательная фабула мифа, установленного в проекции трагедии Еврипида, определена развитием во времени трех клятв, две из которых уже нарушены, а третья ожидает своего разворота в границах мира сущего, но уже заранее предрешена сюжетом мифологии. Три клятвы, воплощающих роковое время вокруг Медеи и согласованных с древнегреческим глагольным залогом: Родовая – отцу Эгею = прошлая, определенная активным залогом – нарушила сама Медея, супружеская – супругу Ясону = настоящая, выраженная пассивным залогом – нарушена Ясоном в отношении Медеи, гостеприимства – царю Афин Эгею = будущая, обусловленная медиальным залогом – Медея принимает клятву в своих собственных интересах.

Положение прошлого, настоящего и будущего в контексте мифологического сознания не имеет выраженных соотношений с реальными границами области сущего. Модус времени в сфере мифа установлен категориями – зарождения и вечного существования, не имеющих культурных пересечений с реальной действительностью, но утверждающих единый образ мира в структуре коллективного сознания. Клятва, данная богам, не имеет временного исхода, т.е. не совершается из прошлого или, тем более, из будущего (когда-нибудь принесу клятву) – она всегда выражает настоящее отношение преданности произнесенного логоса к святости божественного имени.

В тексте мифа выражением формулы клятвы героя или наоборот ее нарушением (не героев в мифе не существует) отражает одномоментность слова и действия, сопряженных с таинством вечной нерушимой святости окружающего пространства. Произнести клятву – значит совершить действие, утверждающее бытие и значение героя в пределах мифа, нарушить клятву – провести действие обратное моменту установленной клятве, нивелирующей смысл бытия (небытия) и значение героя.

Позиция времени в мифе обусловлена цикличностью действия с изначальным знанием всех точек судьбы каждого из героев, не имеющих собственной воли преступить соположенную для них перспективу вечных подвигов, возрождающихся в устной традиции вместе с новым поколением рода человеческого.

Значение точки отсчета и хода времени произнесенной клятвы в структуре мифологии не имеет существенного значения, в отличие от художественной формы трагедии, определенной ходом времени раскрытия сюжетного действия на сцене. Театр позволяет устанавливать дискретность мифа в форме внешних эстетических актов для зрителя, который взирает на конкретных персонажей мифа, а не проводит трансляцию образно-художественной парадигмы мифа в социально-образовательном контексте. Соответственно, понятие времени в качестве действующего психологического инструмента входит в структуру поставленной трагедии.

Три клятвы, непосредственно имеющих отношение к главному действующему лицу данной трагедии Медеи, воплощают ход сюжетного замысла Еврипида, определившего главным художественно-выразительным контекстом постановки – миф об Аргонавтах. Положение клятвы в координатах прошлого, настоящего и будущего – непосредственное отличие трагедии Еврипида от античного мифа.

Медея

Имя Медея – Μήδεια происходит от существительного среднего рода, узус которого определен исключительно множественным числом τὰ μῆδεα – мысли (ед. число – τὸ μῆδος), глагольная форма μῆδομαι – думаю, размышляю. Медея являлась дочерью царя Колхиды Эета (др. гр. Αἰήτης – сын Гелиоса и океаниды Персеиды) и океаниды Идии (др. гр. Εἰδυῖα – дочь Океана и титаниды Тефиды) [3, с. 150]. Имя матери Медеи (Εἰδυῖα) отражает грамматическую форму причастия женского рода в именительном падеже от инфинитива глагола εἰδέναι – знать (οἶδα – я знаю), т.е. знающая, – которая имеет возможность удостоверять факт своего знания с соотношением истины в суждениях о предмете, объекте, событии, связанных с человеческой судьбой (др. гр. ἀλήθεια – истина, правда, < α-privativum + < λήθη – забвение, < λανθάνω – быть скрытым; т.е. истина – быть открытым, заметным для разума и чувств человека).

Прямое наследие культурной нарицательности имени Медеи по материнской линии раскрывает жреческую посвященность разума в пространство знания судьбы, сопряженной с точкой событийности времени. Определение всех фрагментов земного пути смертного в качестве онтологического единства.

Возникает существенный вопрос: почему Медея, посвященная в сферу жреческого культа и обладая необходимыми формулами таинственного знаниями, не смогла предвидеть свое собственное будущее ни в мифе, ни в трагедии Еврипида?

Еврипид в трагедии устанавливает для Медеи пространство простой смертной женщины из сферы социальной культуры Греции античного периода. Текст театрального действия должен быть максимально близок к уровню жизненного, прагматического состояния (понимания) народного сознания, отыскивающего в любом художественном сюжете выражение собственных существующих или возможных проблем социальной действительности. Культурно-чувственный потенциал зрителя, входящего в предуготовленную область эмоционально-эстетического восприятия, обусловлен жизненно-осязаемой конкретностью происходящих действий на сцене, логос театра (диалог актеров) наделяет пронизательным смыслом разворачиваемую перед глазами сюжетную композицию.

Еврипид в тексте трагедии облачает Медею в социальные одежды простой женщины античного города-полиса словами:

«Да среди всех, кто дышит и кто мыслит,
Нас, женщин, нет несчастней. За мужей
Мы платим, и не дешево. А купишь, –
Так он тебе хозяин, а не раб;
И первого второе горе больше.
И главное – берешь ведь наобум:
Порочен он или честен, как узнаешь?
А между тем уйди – тебе ж позор,
И удалить супруга ты не смеешь.
И вот жене, вступая в новый мир,
Где чужды ей и нравы и законы,
Приходится гадать, с каким она
Постель созданьем делит <...>» [7, с. 372] (курсив наш – Н. К.)

Сложно представить мифологическую Медею, посвященную в тайны влияния на видимый мир внешних форм, которая произносит женскую исповедь перед зрителем в подобных словах.

Возможно, общее разочарование зрителя в таинственной силе Медеи, приниженной Еврипидом банальностью высказывания, сыграло решающую роль в театральной «агональности» (состязательности) за первое место в трилогии, утвержденной афинским полисом – трагедия Еврипида в 471 г. до н. э. получила третье место, другими словами, самое последнее из представленных к постановке трагедий.

В качестве интерпретационной гипотезы данной статьи главным мотивом сюжета является изничтожение Медеей клятвы. Родовая клятва, разрушенная семейным преступлением – убийством брата Апсирта, обусловлена прошлым и полагается за пределами действия трагедии.

Факт нарушенной Медеей семейной клятвы очевиден для каждого античного зрителя, обладающего представлением о тексте мифологии и знанием имени главной героини. Анненский указывает на подобную экспликацию очевидной известности данного мифологического сюжета – «Когда афиняне шли смотреть еврипидовскую «Медею», героиня была для них старая знакомая. Это была чародейка божественного происхождения, но с подмесью варварской крови, с прошлым тяжелым и преступным» [1, с. 215].

Рассмотрим в тексте произведения Еврипида необходимые фрагменты, указывающие на разрушение семейной клятвы Медеей.

Еврипид указывает в тексте трагедии на обращение главных героев (Медеи и Ясона) к убитому брату Медеи в двух эпизодах. Медея в начале трагедии, претерпевая в образах отщепенца душевные муки супружеской измены Ясона, взывает к событийному моменту своего прошлого, в котором братоубийством была разрушена негласная родовая клятва семейного древа:

Великий Кронид... Фемида – царица!
О, призрите, боги, на муки мои!
Сама я *великой клятвой*
Проклятого мужа
Связала с собой, увы!
О, если б теперь
Его и невесту увидеть –
Два трупа в обломках четрога!
От них обиды, от них
Начало... О боги... О ты,
Отец мой, о город, от вас я
Постыдно бежала, и *труп*
Родимого брата меж нами! [7, с. 369-370] (- Н.К.).

Первое и единственное упоминание в трагедии о своем брате Медея приводит в чувственной тональности разрушенных надежд в настоящем, и утрате собственного имени в прошлом. Медея, снизошедшая из структуры мифа в действительную жизнь на сцене трагедии, обрела телесную ткань всех обрядов и культурных образов для смертных. Никто больше из ее семейного рода не сможет на земле без страха для личного семейного проклятия произнести вслух ее имя. Прошлое Медеи исчезло вместе с разорванной семейной клятвой после убийства брата, ее настоящее имманентно року безродного существования. Л. Б. Поплавская отмечает факт семейного исхода судьбы Медеи в тексте трагедии: «Все, что было до встречи с Ясоном, осталось по ту сторону, нет возврата к прежнему. Упоминание о реальном плавании слито с метафорой безвозвратности, невозможности повернуть судьбу назад» [12, с. 181]. Размышления об обратимости судьбы отражает эмоциональную выразительность художественного действия театральной сцены, в структуре мифа существует только культурно одновалентное движение вперед, которое невозможно обратить в прошлое ни при условии событийного «предзнания» (например, Прометей), ни при желании избежать предустановленный рок (например, Царь Эдип).

Второе упоминание о брате Медеи проявляется в гневной исповеди Ясона под занавес трагедии:

«О, сгинь ты! Прозрел я наконец...
 Один слепой мог брать тебя в Элладу
 И в свой чертог от варваров... Увы!
 Ты предала отца и землю ту,
 Которая тебя взрастила, язва!..
 Ты демоном была, что на меня
 Бессмертные наслали... Чтоб попасть
 На наш корабль украшенный, ты брата
 Зарезала у алтаря. То был
 Твой первый шаг. Ты стала мне женою
 И принесла детей, и ты же их
 По злобе на соперницу убила...
 Во всей Элладе нет ужасней жен!» [7, с. 410] (- Н.К.).

Ясон упоминает Апсирта в составе списка перечисленных преступных злодеяний, совершенных неистовой «варварской душой» его супруги Медеи. Прошлые клятвопреступления Медеи для него завершают финал его личной трагедии: смерть собственных детей, смерть возлюбленной коринфской царевны (Главки), для которой не находится имени в тексте трагедии, что создает условие для семиотического (знакового) равенства ее смерти со смертью Апсирта, имя которого также ни разу не упоминается в трагедии.

В подобной текстовой диспозиции трагедии Апсирт, погубленный руками Медеи, становится символом жертвы.

Контекст античного сознания устанавливает положение безымянности в процессе жертвенного ритуала только для животного, принесенного в целях культурно-религиозных интересов общества или конкретного человека. В подобном случае, совершается психологический разворот схемы: общество/человек – боги – жертва; где первым элементом становится субъект действия, совершающий необходимый культурный запрос ко второму элементу – богам, с последующим утверждением третьего элемента – жертвы в качестве возмещения или платы. Соответственно, данная схема полагает, что для богов должно быть важным знание имя народа-этноса или имя человека, воскуряющих закланый дар, но не целевой культурный смысл самой принесенной жертвы в качестве объекта, ставшего ликвидным посредником при религиозном обмене.

Привести формулу человеческой жертвенности в структуре действительной античной религиозной жизни не имеется возможным, но в качестве культурной реальности следует рассмотреть подобный сюжетный ход в мифологии.

В структуре мифа жертвоприношение человека в качестве дара богам раскрывается совершенно другой символической позицией, обусловленной знанием характерного имени-логоса приносимой жертвы, утверждающей в культурном сознании народа однократность совершенного действия за весь город-полис (например, жертвенность Ифигении для выхода в море кораблей Агамемнона). В данном случае, включается схема: общество – человек-жертва – боги; где первым элементом в качестве субъекта может быть только общество, способное утвердить во втором элементе в виде жертвы – человека, готового стать символом новой социальной жизни (любое личное отношение к жертве в качестве человека будет считаться убийством), третьим элементом становятся боги, внимающие не субъекту религиозного действия, а имени приносимому в жертву посредника, определяющего степень величия и необходимости культурного запроса к богам.

Безымянность убитого Медеей брата в театральной постановке определена смыслом новой жертвенности, устанавливающей не божественное сакральное посвящение ради всего народа с последующим бессмертием в свете религиозного понимания, а личные мотивы собственной выгоды, как при алтарном подношении жертвы богу за внимание и последующее выполнение своей просьбы.

Соответственно, нераздельная цельность мифологического пространства исчерпывается фрагментарным, практическим и корыстным, ориентированных на внешнего зрителя, который с очевидностью понимает бессмысленность убийства Медей своего брата в прошлом. Смерть брата обоснована личным желанием Медей осуществить побег с Ясоном, как желанием простого смертного человека, а не как героя единой мифологической композиции в системе культурных представлений античности.

Принесенная человеческая жертва в лице Апсирта из бессмертного мифа переходит в пространство простых людей и становится обыкновенным убийством, сопряженным с ответным действием общего для всех смертных закона.

Медея – колхидская волшебница, она не принадлежит эллинскому роду и нарушенный родовой закон в виде предательства Медей не определен греческой буквой, но абсолютно понятен для человека античности в форме нарушенной клятвы.

Культурно-социальное положение клятвы в жизни древнегреческого города имело важное значение не только в религиозном сюжете античного пантеона, в котором главным свидетелем принесенной клятвы, охранителем и одновременно карателем являлся сам Зевс, имевший в подобном случае имя Ζεὺς ὄρκιος (Зевс клятвенный, т.е. тем, которым клянутся); но и в политически-правовом поле общих решений: народные собрания открывались общей молитвой, в которой *проклинались* изменники и враги отечества; также совершались отдельные *проклятия* от имени государства в отношении конкретных людей, совершивших преступления, но избежавших кары либо вследствие своего сокрытия, либо по причине преждевременной смерти [10, с. 67-69]. Клятва обладала общей категорией культурного порядка – таксиса коллективного существования, при котором внешне правильная организация пространства обладала эстетической формой в культурном сознании античного общества. Космос – прекрасен (дословно – украшен) поскольку имеет константу своего видимого строения (стройность узнавания порядка через визуальность созвездий). Клятва устанавливает этические границы личной формы социальных отношений, последующий поступок давшего клятву (покаявшегося) определен в случае преступления условий произнесенной формулы-слова – про-клятием (в гр. на-клятием – ἐπί-ορκον). Форма клятвы становится выражением порядка при определенном смысловом содержании и при конкретных условиях запрета на культурные действия или бездействия. Соответственно, подобная форма клятвы дополнительно облекается в «эстетические ризы» духовного образа, раскрывающегося в составной греческой лексеме καλοκαγαθία (прекраснодобрый, т.е. эстетически и этически совершенный). Нарушить клятву, данную греком греку или греком богам в античной культурной парадигме, есть уничтожение не только принципов социального порядка, но и искажение категории красоты в античном образе мира (т.е. разрушение космоса). Покушение на гармонию культурной жизни или разрушение греческой эстетики античного времени может отражать только реальное действие варварской стихийной энергии, отрицающей любой факт интеллектуального созидания за пределами биологического существования.

Медея обладает двойственной варварско-эллинской природой в сфере мифологического повествования, сформулированного для культурной жизни греческой ойкумены. В. К. Пичугина отмечает существенную черту амбивалентного волшебства Медей, обращенного на пользу чужого, а не собственного рода: «Волшебное знание, которым располагает Медея, изображено Еврипидом как не всегда легкая ноша для его носителя. У главной героини есть интересный опыт его использования как на благо, так и во вред: на благо чужому городу и во вред родному, на благо образовавшейся семьи с Ясоном и во вред семье, во главе которой стоит отец Медей. *Соблазн* использовать волшебное знание не на благо, а для мщения оказывается для колхидской царевны сильнее *мудрости*» [11, с. 531] (– Н. К.). Возможно, что мудрость в данном случае определена в качестве философского переложения, поскольку понятие блага в структуре греческой культуры античного периода не требует обращения к волшебству. Эллинское благо ἀγαθός [агатхос] социально выражено

и требует воплощения личных качеств в созидании общественной жизни государства-полиса, а волшебство (ἄλμα – в значении удивление, изумление; τέρας – знамение, чудо; μάγος или μαγεία – волшебство в форме снотолкования или астрологии мидийских и персидских жрецов) обусловлено тайной мира внешних явлений, раскрывающих свое предназначение в мире людей при содействии воли жреца, посвященного в божественную семиотику окружающей действительности. Например, царь Креонт в диалоге с Медей называет ее не волшебницей, а нарекает ее ἴδρις [идрис] – знающей, опытной, сведущей: «καὶ κακῶν πολλῶν ἴδρις» [14, р. 14] (и знающая бедствий многих, т.е. ведающая их сотворения).

Медея также не имеет представления и о «соблазне», намечающего пунктирной линией недопустимые, но возможные к переходу культурные границы в области личного поступка; она определена свободой в сфере своих возможностей и обладает волей совершать любые действия для достижения необходимых целей. Она применяет все известные ей способы влияния на людей и не задумывается о последствиях, формирующих этическую и эстетическую проекции свершившегося акта на образ будущей судьбы их демиурга (творца). Именно в подобном культурном положении и проявляется ее основная варварская характеристика для эллинов. Еврипид желает вывести в трагедии подобное варварство, как качество, присущее любой женщине античного периода. Данное решение раскрывает социальную предпосылку, в которой определено, что полнота действий греческой женщины в античном обществе была сильно ограничена этическими нравами традиций, и поведение, подобное Медее (вмешиваться в дела и решения мужчин, совершать убийства, развивать интриги), закончилось бы всеобщим презрением, осуждением с последующим изгнанием или смертью.

Различие в культурно-социальной дескриптивности варвара и эллина приводит к этическому диссонансу, при котором отсутствует у героев трагедии форма понимания действий Медеи. И. Ф. Анненский указывает на данный факт: «Коринфские дамы, очевидно, не понимают Медеи. Ее мучит не Эрос, а Эриния, и Медея отнюдь не брошенная любовница, которая оплакивает утраченные радости брака» [1, с. 218]. Возможно, «непонимание коринфских дам» в сюжете трагедии согласовано внутренним диалогом дам афинских в лице театральных зрителей, которые должны были взирать на коринфских, вписанных в контекст произведения, с чувством интеллектуального превосходства.

Литературно-художественная проекция Медеи из сферы мифа в область трагедии создает семиотическое различие двух текстов. В. К. Пичугина указывает на существенный психологический акт восприятия античным зрителем мифологического образа Медеи в структуре действия трагедии: «Преуменьшение Еврипидом сверхъестественных способностей Медеи не дает возможность однозначно ответить на вопрос о том, могла или не могла такая героиня, хотя бы отчасти, *выступить образцом для смертных женщин того времени*» [11, с. 534] (- Н. К.). Вопрос, сформулированный В. К. Пичугиной, соответствует объективно-психологическому пониманию образа мира в культурном сознании античного общества. Образ Медеи принадлежит пространству бессмертного мифа, обретающего жизнь в логосе поколений смертных людей. Возможность человеку измерить свое собственное существование путем приложения масштаба видения олимпийских богов – факт совершенно невысказанный и совершенно ненужный (удел ли смертного уравнивать себя с героями или богами – Ниоба, дерзнувшая совершить подобное экзальтированное действие, тем самым, погубила своих собственных детей). Пространство мифа в культурном сознании античного зрителя имеет возможность совершать борьбу с формами социальной действительности на сцене греческого театра исключительно благодаря выражению сакрального топоса (место действия) самого театра, находящегося под законом жанра традиций Диониса. В подобном случае, важным процессом сценического действия является наблюдение, а не сравнение.

Эгей

Имя Эгей – гр. Αἴγυς, возможно, образовано от греческой лексемы – αἴξ (gen. sg. αἴγος) козел [13, р. 24]. Подобное условие возможной этимологии имени создает культурный вектор к обрядовым действиям дионисийских мистерий, в которых козел есть жертвенное животное. Жертвенность и одновременно священность, заключенные в имени Эгея, проводят сквозь текст мифа его роковую судьбу, завершением которой стала морская пучина, получившая в бессмертный дар его собственной имя – Эгейское море. Культурно-философским истоком или началом действия рока для Эгея становится поход к Дельфийскому оракулу и встреча с Медей.

Клятва, полученная Медей от афинского царя Эгея, обращена к ее коварной пронизательности, формулирующей проект собственных будущих свершений земной судьбы при условии исполнения мести бывшему супругу Ясону.

Утверждение в тексте трагедии клятвы Эгея о будущем гостеприимстве Медей на афинской земле обусловлено предпосылкой полученного Эгеем изречения от оракула Аполлона в Дельфах. Форма греческого логоса оракула иносказательна и не раскрывает ответ на заданный Эгеем вопросом о бездетности, но сам логос оракула не является пустой формой своего выражения без содержательного значения, он несет сакральность своего явления в мире сущего и требует перевода священным разумом (нусом – др. гр. νοῦς).

Оракул в тексте трагедии через речь Эгея изречается словами: «из мешка ноги не выпускай <...> В отцовский дом покуда не вернешься» [7, с. 387]. Смысл данного оракула является неочевидным не только для Эгея, но и, по большей части, для современного читателя трагедии. Художественный перевод И. Ф. Анненского некоторым образом скрыл более явное значение, выраженное на греческом языке: «Ἀσκοῦ με τὸν προύχοντα μὴ λῦσαι πόδα <...> Πρὶν ἂν πατρίαν αἰθίς ἐστίαν μόλω» [14, р. 25-26] – Мешка (кожаного бурдюка) находящегося перед ногами (впереди ног) не развязывай <...> прежде чем снова [не] пришел бы к домашнему очагу (жертвеннику) (перевод – Н. К.); жертвенник был посвящен домашним богам, он являлся священным местом – защитой жилища от бедствий и располагался либо в центре дома, либо в центре двора. Соответственно, античному зрителю метафора оракула, произнесенная на родном для них наречии, была более понятной – В. К. Пичугина указывает на данный факт: «Эгей не понимает того, что очевидно зрителям Еврипида: пророчество означает, что он не должен вступать в связи с женщинами пока не вернется в Афины» [11, с. 543]. Скорее всего, Пичугина делает ссылку на условие предварительного знания зрителем эпохи Еврипида всей мифологической композиции, связанной с сюжетами Эгея и Медей, но положение лингвистической системы коммуникации в структуре единой культурной семантики предполагает и речевую «откровенность» для театральных зрителей трагедии «Медея».

Царь Эгей не обладает жреческой пронизательностью и не может осознать полученный оракул, он слеп в своем движении, в отличие от другого мифологического царя Эдипа, получившего ясное для понимания предсказание, но имевшего ложные представления как о своем фамильном родстве, так и о родном царстве. Царь Эдип устанавливает маршрут своего бегства из Коринфа отражением собственного страха за возможность свершения предсказанного оракула, а Царь Эгей совершает поход через Коринф (в котором происходит действие данной трагедии) при условии непонимания собственного будущего, отраженного в словах оракула. Равновеликость их мифологического бытия – они вместе желают получить ответы оракула на простые жизненные вопросы, ставшими для обоих началом рокового события.

В ранний период античности царь, не имеющий наследников по прямой мужской линии, образует вокруг себя и своего царства пространство внешнего спора, будущего военного конфликта, при котором единство территории (суверенитет) и народного блага может получить свое завершение в лице тирана-захватчика. Подобный бездетный античный *басилевс* (царь) во внешней политике определен в качестве временного, порой, незаконного владельца собственной земли, ибо его судьба расчленена традициями рода, при которых он сам находится за пределами семейного очага. Соответственно, отсутствие потомков – есть разрушительный сюжет в структуре семейного древа, не только рода *басилевсов*, но и любой фамилии в общем пространстве античной культуры. Понятие бездетности в подобном социально-психологическом пространстве ведет не к вырождению рода в проекции будущего, а к мере безродности в сфере настоящего, а быть безродным – одно из самых ужасных социальных положений в городе-полисе.

Клятва Эгея о нерушимости будущего гостеприимства не только определена Медеей по своему содержанию, но и по своей форме – кому из богов приносить священный обет:

«Так разве мне не веришь ты, Медея?

<...>

Ну, называй богов, какими клясться.

<...>

Святыню Земли и Солнца, всеми

Богами я клянусь не изменить» [7, с. 390-391].

Клятва обретает роковые узы сложившегося будущего и становится основанием последнего трагического акта – смертельной жертвы человеческой невинности в настоящем. Медея не может поверить на слово ахейцу Эгею, удивление в этом факте неверия, выраженного через вопрос Эгея, сознательно полагает для него Медею в сфере общего социально-родового существования, Медея для Эгея – равная по культурным и социальным правам, как супруга ахейца Ясона. Медея же всегда помнит свой род, отличный от эллинского, род, являющийся внешним для культурной жизни грека, род, принадлежащий культуре варвара.

Клятва, данная эллином, формулирует единое пространство с любым человеком, к которому она имеет отношение, боги согласовывают текст судьбы семиотикой людских дел. Дать клятву варвару – совершенно бессмысленное дело, понапрасну беспокоящее сферу бессмертных богов. Варвар не имеет с эллином одного логоса культуры и несет в себе отрицание форм греческой эстетики и этики, утверждающих смысл блага в перспективе античного полиса. Разграничение народов определено эпистемологическим прочтением окружающего мира и созиданием собственной интеллектуальной жизни, доступной каждому античному свободному греку.

Медея выманивает клятву из души Эгея рациональным объяснением на основании аргументов, абсолютно понятным способом для античного человека, изолируя, таким образом, внутренние подозрения о возможности произнести необдуманый завет перед богами. Медея, получив необходимый залог веры от эллина, располагает образ внешнего блага во времени и пространстве для беспечного в данном случае Эгея:

«Ну, в *добрый час*, Эгей, и *добрый путь*!

Я – следом за тобою; только раньше

Готовое на свет явлю, и пусть

Желанное свершит судьба Медее» [7, с. 391].

Желание рождения родового плода Эгея переплелось с желанием смерти родового плода Ясона – Медея становится посредником (медиатором) в исполнении двух желаний. Мысль уже развернулась в темной сфере интуиции, теперь необходимо возвестить внешний свет о явлении (феномене) формы, которая станет памятником (*σῆμα*) на теле (*σῶμα*) человеческой жизни. И. Ф. Анненский отмечает данный факт через форму внешнего психоанализа: «Пока Эгей говорит о своем горячем желании иметь детей, он заставляет Медею думать о том, как Ясону должны быть дороги его сыновья. Мысль о том, чтобы лишить его этой радости, из области бессознательной потребности переходит у Медеи, под влиянием слов и настроения Эгея, в форму сознательную, и, когда афинский царь уходит, Медея дает не только себе, но и хору отчет в этом преступлении» [1, с. 230].

Мольба Медеи к покровительству и защите Эгея оборачивается с ее стороны очевидным психологическим манипулированием с точными образами желаемого блага и счастья в его сознании:

«Тебе детей желанных ниспошлют
Бессмертные и славную кончину
Ты каяться не будешь и, поверь,
Ты не умрешь бездетным. *Знаю средства*
Я верные, чтобы отцом ты стал» [7, с. 389-390] (-Н. К).

Воззвание Медеи в тексте одного изречения одновременно и к сфере религиозного, и волшебного-практического создают условие теистического сомнения в возможностях олимпийского пантеона: если бессмертные не помогут, то мои личные действия приведут к желаемой цели. Подобный ход диалога отражает вульгарный торг за выкуп необходимого пространства в сфере действительной жизни, а не в пространстве мифа. Еврипид утверждает красноречие «рынка» в области сакральных представлений о первых временах зарождения и развития греческого общества, обернувшегося в трагедии движением реальных персонифицированных человеческих интриг. Но античные зрители пришли увидеть не бремя живой культуры, закрашенной под образы всем известного мифа, а познать собственный разум через внешнее воплощение на сцене тайны логоса, воспитавшего душу греческой цивилизации. Дельфийская графема «познай самого себя» (Γνῶθι σεαυτόν) имеет философско-сущностное значения для жизни античного общества, возносившего интеллектуальное пространство над всеми остальными категориями практически-бытового мира.

Ясон

Значение имени Ясон (др.-греч. Ἰάσων) образовано от формы будущего времени глагола ἰάομαι – лечить, исцелять, в пер. исправлять; т.е. Ясон – тот, кто исцелит или исправит. Согласно одной из версий мифа Аргонавтики кентавр Хирон, опекавший и воспитывавший с пеленок до возмужания Ясона (который был при рождении назван Диомедом) [6, с. 759], обучил его врачеванию и нарек соответствующему ремеслу именем [15, с. 868]. Возможность исправить (исцелить) Ясону собственное будущее великим походом в Колхиду принадлежало от рождения, но получить собственное царство и править им он так и не смог.

Нарушенная клятва супружеской верности стала основанием рока, пожирающего благое время судьбы Ясона. Медея в процессе взаимных обвинений непосредственно говорит Ясону о факте клятвопреступления:

«Ты сознаешь, – нельзя не сознавать,
Что клятву ты нарушил...» [7, с. 381].

Нарушение клятвы выражено определением не в структуре сознания Ясона, на которое указывает Медея, а в форме внешне социально утвержденной модели поступка, очевидно известного для каждого человека. В греческом тексте трагедии данный фрагмент раскрывается в следующих словах: «ἐπεὶ ζῶνοισθά γ' εἰς ἔμ' οὐκ εὔορκος ὄν» [14, р. 20] (- Н. К.). Приставочный глагол σύν-οἶδα (употребленный в предложении во 2-м л. ед. числе) имеет значение знать вместе, быть известным для всех людей, имеющих отношение к общему культурному контексту времени. В социальной области современного лингвистического узуса слово «сознание» имеет в своем исходном развитии значение «совместного знания», но вследствие развития научного «кругозора» настоящей цивилизации семантика данной лексемы перешла из внешней среды культурных ограничителей к определению внутреннего мира человеческой психологии. В представлении современности «сознание» обусловлено архитектурой внутренних культурных форм человеческого восприятия, обладающего предустановленным образом мира.

Соответственно, Ясон не со-положен через собственный разум в понимании разрушения семейной клятвы верности, а со-утвержден пространством общепринятых культурных действий, получивших в оценивании безукоризненную систему логических форм – да/нет, выполнил/не выполнил, сдержал/не сдержал...

Ясон не отвергает обвинение Медеи в клятвопреступлении, он принимает внешний факт оценки своего действия в глазах античного человека – совместное знание (сознание) конкретного события в греческой ойкумене не приемлет аксиологических разночтений, иначе, либо ты грек, либо ты – остальной мир, т.е. варвар. Тем не менее, Ясон не имеет душевных мук, определенных через этимологически однокоренные слова «сознание» и «совесть», он старается объяснить внешнему миру (зрителю) свой поступок в проекции своего существования через общепринятые и общепонятные образы античной культуры:

«Коль мой поход удачен, я Киприде
Обязан тем; Киприде меж богов
И меж людьми Киприде, – может быть
Та мысль иным и не по вкусу будет.
Но оцени в ней тонкость – если кто
Одушевлял Медею на спасенье
Ясоново, то был Эрот... Зачем
Рассматривать подробно дело? Да,
Я признаю твои услуги. Что же
Из этого? Давно уплачен долг» [7, с. 382].

Изменчивость богини любви и красоты Киприды и ее вечного спутника Эрота была очевидна для всех людей античной культуры, стрелы любви, пущенные Эротом наугад – абсолютно понятный феномен мифологического мира, – имеется ли возможность в подобном случае оказать сопротивление вспыхнувшей любви из-за попавшей в сердце Медеи стрелы Эрота?

Действия Медеи во спасение Ясона и аргонавтов определены чувством, ниспосланным по произволу божеств, а произвол бога в мире людей – есть закон для смертного, не исключая состояние любви.

Ясон принимает любовь Медеи в качестве жизненного блага, несущего победу в отношении установленной цели – золотое руно. Замысел общего мероприятия из сферы античного подвига всегда выше любого социально-гендерного аспекта частной жизни. Ответное чувство Ясона к Медее полагается в сфере эстетики греческого героизма, а не в области чувственной лирики – у него не имеется возможности предаваться собственным любовным отношениям к женщине в тексте мифологического подвига аргонавтов. Военный поход отрицает внутреннюю душевную жизнь его участников – доблесть есть представление о принципе практического воплощения силы, а не проявление чувственного откровения.

В области античных социально-культурных взглядов Ясон соответствует принципам мужской чести в отношении женщины, беря Медею в жены, но его клятва семейным узам не обусловлена со-размерным чувством любви с его супругой, стрела пронзила лишь одно сердце – сердце колхидской волшебницы.

Соответственно, зрителю трагедии очевидна слабость подобной клятвы, произнесенной у семейного алтаря. Ясон в клятве определен представлениями культурных традиций, где он «холодный врач» (Ἰάσων – Иасон), излечивающий браком изъязвленную социальную вечность – непристойное отношение к девушке из варваров. Ясон не предусматривает будущее, он созидает настоящее, а наступившее позднее прозрение отсутствия взаимных чувств – характерная черта Медеи, обладающей подобными возможностями в ясном проявлении своего имени, но доверившаяся судьбе своего супруга – Ясона.

Последующие оправдания Ясона в нарушенной клятве верности – лишь ненужный отблеск его собственного падения – перехода из сферы завершеного подвига в среду обывательской прагматики, из условий которой и возникает очевидное обобщенное мнение в лице хора:

«Ты речь, Ясон, украсил, но сдается
Мне все-таки, – меня не обессудь, –
Что ты неправ, Медею покидая» [7, с. 383].

Герою не требуются оправдания, он величием души находится на пьедестале непосредственного общения с богами, внимающих биению его сердца, но оправдания с необходимостью должны провозглашаться человеком, не имеющего культурного сопряжения с божественной сущностью. В подобном случае, произнесенные слова становятся искусственной формой эстетического влияния на публику, взвешивающей на пестрый, раскрашенный образ защиты, но не чувствующей духа истины в содержании. Данное действие оправдания становится аттракционом жалости к произносящему, который не ведаёт ни своего поступка, ни истины своего существования.

И. Ф. Анненский указывает на этическое нивелирование Медеи при нарушении клятвы верности Ясоном: «Ясон своим поступком сразу сделал из Медеи, – гордой и самоотверженной, из женщины, которая жила мечтой славы созданного ею мужа – Медею уличного представления, сластолюбивую женщину с грязным прошлым, казнимую за свои пороки и дикую взбалмошность» [1, с. 221]. Поэт Еврипид, а не Ясон сделал подобный ход в сфере общего театрального обозрения, соизмерившего преходяще социальную и мистически вечную формы воплощения женского образа в культуре. Структура мифа не предполагает возможности для Ясона совершать психологические трансформации в сознании Медеи посредством своих поступков, укореняющих его собственное эго вместо общей парадигмы древнего текста культурного сознания народа. Мифология не творческий потенциал «суммы» независимых актеров, раскрывающих личную волю в культурном прочтении образа мира, но мифология является возможным основанием для сюжетных интерпретаций в форме линейных пространств (имеющих начало и финал) театрального представления. Образное действие мифа, заключенного в психологическом периоде (отрезке) действительного времени, утрачивает свою имманентность культурной вечности и обряжается в социальные одежды подходящих (преходящих) человеческих будней.

Соответственно, возникает чувство реальности воплощения внутреннего мира мифических персонажей во внешних действиях-поступках, при которых имеется возможность утвердительно вслед за Андре Боннаром произнести: «Ясон ничего не любит. Он представлен нам совершенным эгоистом. Ясон циник, прошедший школу софистов и говорящий ее языком. Его умозаключения безукоризненны до парадокса» [2, с. 25]. В действительности Ясон, наоборот, слишком любит, его внешняя меркантильность по отношению к будущей женьтибе на дочери Креонта:

«... Женился

Я, чтоб себя устроить, чтоб нужды

Не видеть нам, - по опыту я знаю,

Что бедного чуждается и друг» [7, с. 382];

это – только факт спекуляции для чувств Медеи, взвешивающей на мир откровением своего разбитого сердца. Внешний образ «дурного мужа», предметно распространяющего о собственной выгоде на основании разрушенной клятвы является способом отвести из прошлого к настоящему в глазах Медеи прекрасный образ семейной благодати, в которой Ясон видел себя творцом. Ясон не догадывается, что ему необходимо исчерпать у Медеи не чувство утраченной любви, а затушить чувство пламенной мести, ведущей родовые корни от божественного солнца, в своем мерном огне согревающего, равно как и сжигающего. Медея никогда не видела Ясона творцом, он был необходимым символом экзальтированной телесности из мира эллинов, по своей родовой крови совершенно не доступный для нее. Данный психологический факт проявляется в ее речи через отца трагедии Еврипида:

«Другого ты боялся: чтоб женатым

На варварской царевне не остаться, –

Вам, эллинам, под старость это тяжко» [7, с. 383].

Оказывать влияние на недоступный эллинский мир – очевидная мечта Медеи (в структуре мифа). Возможность обрести в лице Ясона личный родовой символ принадлежности к греческому духу культуры и проявить разрушительное воздействие на его эстетический лик через собственную волю есть ее истинное желание (или тайный внутренне психологический страх античного общества в понимании родового смешения с варварами).

Семейные узы для Медеи – это не личная жизнь в положении вечного гендерного соподчинения, а воздействие воли на окружающую культурную прагматику, в обладании которой она обретает смысл своего существования. И. Ф. Анненский приводит данную черту психологизма Медеи в ракурсе античной трагедии: «вот что терзает Медею. Ей нужен не любовник, не охранитель, ей нужен человек, который бы давал ей возможность своим трудным положением, беспомощностью и пассивностью проявить всю гибкость ума и всю силу воли» [1, с. 221]. Соответственно, Ясон, устранив семейную клятву Медее новой возлюбленной, изничтожил волю колхидской кудесницы, лишив ее власти в пространстве эллинской культуры, в которой ее теперь может ждать только всеобщее изгнание.

Утрата власти заставляет Медею возвести свой разум на пьедестал рока и наказать ослушника, осквернившего ее родовую честь и ввергнувшего ее в пучину страданий. Движение к мести происходит в изничтожении родовой крови Креонта и Ясона, указавших варварке Медеи путь позора и социальной элиминации из культурного пространства Коринфа. В ответ Ясону на его отчаяние и муку за убитых детей Медея возвращает ему «сладость» собственной мести в словах, не имеющих ни малейшего отношения ни к чувству горя за совершенное убийство, ни к чувству сомнения в неправильности своих действий:

«Я многое сказала бы тебе
В ответ на это. Но Кронид-отец
Все знает, что я вынесла и что
Я сделала. Тебе же не придется,
Нам опозорив ложе, *услаждать*
Себе, Ясон, существованье, чтобы
Смеялись над Медеей. Ни твоя
Царевна, ни отец, ее вручивший,
Изгнать меня, как видишь, не могли» [7, с. 411] (- Н. К.).

Ясон взывает к богам для отмщения за невинно погубленные детские души, но вина за их смерть уже давно переложена Медей на самого Ясона, искупающего нарушение фамильной клятвы собственной кровью в лице своего потомства:

«За детские жизни казнит
Тебя Эриния кровавая и Правда!»
Медея:
«Кто слышит тебя из богов, –
Ты, клятвопреступник, – кто слышит?» [7, с. 412].

Ясон совершил плату за нарушение клятвы чрезмерным наказанием в проекции театральной трагедии (но в сфере вечного мифа данное возмещение закономерно, именно Ясон стал причиной всех трагических последствий); Медея искупила ужасной жертвой нарушение своей собственной прошлой родовой клятвы (растерзанный брат при победе из Колхиды с Ясоном) и жестоко наказала Ясона за предательство фамильных уз, погубив через детей его кровь в перспективе будущей жизни.

Заключение

Таким образом, интерпретация текста трагедии «Медея» через семиотическое выражение нарушенной клятвы в трех ипостасях ее социально-исторического понимания создает условие культурной выразительности философского мышления античности эпохи Еврипида.

Медея, Ясон и Эгей обусловлены сферой мифологии, полагающей эстетические категории образной созерцательности в структуре человеческой амбивалентности – мир бессмертных всегда прекрасен и возвышен, и только в сочетании со стражей бытия сущего он раскрывает действие безобразного и низменного. Переход при авторском содействии Еврипида данной мифологической персонифицированной триады в пространство трагедии создает условие для обретения новой формы эстетического раскрытия – внешнее пространство зрительского взгляда, удостоверяющего этическую философию социального действия (поступка) в бессмертных образах героев и богов античной мифологии. Вечный миф обретает сюжетную линию изолированной сценической фрагментарности, бесконечность культурного смысла получает эстетическое выражение в литературной форме.

1. Анненский. И. Ф. Трагическая Медея. [Электронный ресурс]. URL: <http://annensky.lib.ru/evripid/medeya.htm> (дата обращения: 18.04.2022).
2. Андре Боннар. Греческая цивилизация. В 3-х т. Т. III. От Еврипида до Александрии / пер. с фр. Е. Н. Елеонской. М.: Искусство, 1992. 398 с.
3. Аполлоний Родосский. Аргонавтика / пер. с др.-гр. Г. Ф. Церетели. Тбилиси: Мецниереба, 1964. 348 с.
4. Архилох. Носит теперь горделиво санец мой щит безупречный / Античная лирика, вступ. ст. С. Шервинского, сост. и прим. С. Апта и Ю. Шульца. пер. с др.-гр. В. В. Вересаева. М.: Художественная литература, 1968. С. 115.
5. Аристотель. Поэтика. Риторика / пер. с др.-гр. В. Аппельрота, Н. Платоновой. СПб.: Азбука-классика, 2008. 352 с.
6. Грейвс Р. Мифы Древней Греции. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. 1008 с.
7. Еврипид. Медея / Античная литература. Греция. Антология. В 2-х ч. Ч. 1 / сост. Н. А. Федоров, В. И. Мирошниченко. пер. с др.-гр. И. Ф. Анненского. М.: Высшая школа, 1989. С. 363–414.
8. Зайцев А. И. Культурный переворот в Древней Греции VIII–V вв. до н. э. / под ред. Л. Я. Жмудь. СПб.: СПбГУ, 2000. 320 с.
9. Коган П. С. Очерки по истории древних литератур. М.: УЧПЕДГИЗ, 1937. 266 с.
10. Латышев В. В. Очерк греческих древностей. В 2-х ч. Ч. 2-я. Богослужбные и сценические древности. СПб.: тип. Безобразова и Комп., 1899. 327 с.
11. Пичугина В. К. Перевоспитание дочери, жены и матери в трагедии Еврипида «Медея» // ΣΧΟΛΗ Vol. 10. 2 (2016). С. 527–549.
12. Поплавская Л. Б. Маринистика в поэтике трагедий (Эсхил “Умоляющие”, Софокл “Аякс”, Еврипид “Медея”) // *Philologia Classica*. Том 5 (1997): ΜΝΗΜΗ ΧΑΡΙΝ. К 100-летию со дня рождения профессора Аристиды Ивановича Доватура. С. 175–183.
13. Comprehensive lexicon of The Greek language, adapted to The USE of Colleges and schools in The United States. Third edition, greatly enlarged and improved by John Pickering. Boston: Wilkins, Carter, and Company, 1846. 1456 p.
14. Elmsley P. (ed.) Euripidis Medea. ed. C.H.F. Hartmanni, Library of the University of Illinois, 1822. 428 p.
15. Paulys. Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Band 5 Gru-Iug. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 1998. S. 868.