

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования «Национальный исследовательский Нижегородский
государственный университет им. Н.И.Лобачевского»

На правах рукописи

Савиных Ольга Игоревна

**ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ТРАНСФОРМАЦИИ СЮЖЕТА О
МЕДЕЕ В ЕВРОПЕЙСКОМ ЛИТЕРАТУРНОМ СОЗНАНИИ XX –
НАЧАЛА XXI ВВ.**

Специальность 10.01.03 – литература народов стран зарубежья
(литература стран Западной Европы и Северной Америки)

Диссертация на соискание
ученой степени кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук, профессор
Шарыпина Татьяна Александровна

Нижний Новгород – 2020

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К ИЗУЧЕНИЮ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ В СИНХРОНИЧЕСКОМ И ДИАХРОНИЧЕСКОМ АСПЕКТАХ.....	19
1.1. История вопроса и актуализация понятия интермедиальности.....	19
1.2. Философские истоки понятия интермедиальности.....	37
1.3. Современные подходы к теории интермедиальности.....	43
ГЛАВА 2. ПРОИСХОЖДЕНИЕ ОБРАЗА И СЮЖЕТА О МЕДЕЕ И ИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЙ ТРАДИЦИИ.....	70
2.1. Истоки происхождения образа и имени Медеи.....	70
2.2. Основные тенденции прочтения сюжета о Медее от Античности к эпохе fin de siècle	75
Глава 3. ТРАНСФОРМАЦИИ СЮЖЕТА О МЕДЕЕ В ЛИТЕРАТУРНОМ СОЗНАНИИ XX – начала XXI ВВ. (ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ ДИСКУРС).....	97
3.1. Интермедиальный дискурс как способ постижения бытия в интерпретациях сюжета о Медее XX – XXI вв.....	97
3.2. Феномен трансформационной интермедиальности в интерпретациях сюжета о Медее.....	110
3.3. Явление онтологической интермедиальности в трансформациях сюжета о Медее.....	127
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	153
БИБЛИОГРАФИЯ.....	159
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	183

ВВЕДЕНИЕ

Проблема определения понятия «интермедиальность», его специфической принадлежности к той или иной области науки в настоящее время представляет собой одну из актуальных задач гуманитаристики. Несмотря на отсутствие единой терминологической базы, исследователями предпринимаются попытки подхода к теории вопроса с различных сторон. Помимо необходимости установления периода возникновения понятия «интермедиальность», главной задачей остается формирование единого представления об этом сложном феномене. Интермедиальность в современной науке понимается в широком смысле как универсальный художественный принцип, первооснова литературы и в более узком – как авторская стратегия¹, рассматривается как способ организации текста и как методология анализа.

Явление интермедиальности, интерес к которому возрос после 60-х годов XX в., получило развитие в двух направлениях: в медиатехнологическом, представленном в работах М. Маклюэна², Н. Лумана, Г. Мейна, и в семиотическом, разрабатываемом О.А. Ханзен-Лёве, Д. Хиггинсом, И. Пэчем, Й. Шрётером и другими.

Хотя единство трактовки понятия отсутствует даже внутри одного подхода, потребность включить «интермедиальность» в свой понятийно-терминологический аппарат является необходимой задачей литературоведения и культурологии.

Многие исследователи между тем стремятся систематизировать различные значения термина. Значительная часть отечественных трудов опирается на разработки немецких социологов и культурологов, интерпретируя их определения и обозначая свой взгляд на проблему. Один из наиболее широких подходов в настоящее время представлен в исследовании

¹ См. подробно об этом: Тимашков А.Ю. Интермедиальность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа XIX-XX веков: Автореферат дис. ... канд. искусствовед. наук. Санкт-Петербург, 2012. 23 с.

² Архангельская И.Б. Маршалл Маклюэн: монография. Н.Новгород: НКИ, 2010. 291 с.

Й. Шрётера, выделяющего четыре различных вида интермедиальности как синтеза нескольких медиа, использования одного и того же сюжета, мотива в разных медиа, репрезентации одного медиа средствами другого, а также как наличия общих и отличных черт у разных медиа. Понятие «медиа» используется Й. Шрётером в семиотическом значении и может быть определено как знаковая система, код. Наиболее точно «медиа» в данном значении, развивающем концепцию Й. Шрётера, определяет И.П. Ильин, относящий к медиа «любые знаковые системы, в которых закодировано какое-либо сообщение»³, являющиеся с семиотической точки зрения «равноправными средствами передачи информации, будь то слова писателя, цвет, тень, и линия художника, звуки (и ноты как способ их фиксации) музыканта, организация объемов скульптором и архитектором, и, наконец, аранжировка зрительного ряда на плоскости экрана» и организующиеся в каждом виде искусства по «своему своду правил — коду, представляющему собой специфический язык каждого искусства»⁴. Точки соприкосновения с дефинициями Й. Шрётера имеют концепции таких немецких исследователей как В. Вольф и О.А. Ханзен-Лёве. В отечественных литературоведении и культурологии проблема получает освещение также в работах А.Ю. Тимашкова, Н.В. Тишуниной, И.Е. Борисовой, Н.Г. Владимировой, А.А. Хаминовой, Н.Н. Зильберман и многих других. Одно из наиболее ёмких и точных представлений об интермедиальности как о корреляции текстов, наличии «в художественном произведении таких образных структур, которые заключают информацию о другом виде искусства»⁵ принадлежит в отечественной гуманитаристике Н.В. Тишуниной. Кроме того, автор в

³ Ильин И.П. Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях. М., 1998. С. 8.

⁴ Там же.

⁵ Тишунина Н.В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. Материалы международной научной конференции. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. Серия «Symposium». Вып. 12. СПб., 2001. С.154.

отличие от немецких исследователей предлагает рассматривать интермедиальность не только как способ организации произведения, но и как методологию анализа. Оригинальным также является подход А.А. Хаминовой, Н.Н. Зильберман, значительно сужающих, по сравнению с пониманием Й. Шретера и О.А. Ханзен-Лёве, значение понятия до процесса межсемиотического перевода.

Помимо сугубо теоретических разработок широк круг практических исследований, позволяющих на основании анализируемых учёными текстов, сделать выводы и относительно теоретических позиций. Многочисленные примеры проявлений интермедиальности в литературе, кинематографе, живописи второй половины XX – начала XXI вв., принимающие разнообразные формы, становятся подтверждением значимости явления для всего литературного и культурного процесса этого периода в целом и для творчества отдельных авторов в частности. В связи с этим актуальным представляется анализ конкретных произведений с интермедиальной точки зрения.

Изучение некоторых аспектов интермедиальности тем более интересно на материале интерпретаций авторами XX–XXI вв. античного сюжета о Мееде, относящегося к раннему этапу развития искусства, характеризующемуся высокой степенью слияния форм художественного творчества, синкретизмом, поскольку последний коррелирует с современными понятиями интермедиальности и синтеза искусств. Сюжет, привлекавший авторов возможностью постановки сложных моральных проблем, не просто становится широко востребован в XX и XXI веках, но и служит примером универсальности явления интермедиальности для культуры этого периода.

Анализ более ранних примеров обращения к образу Медеи дан в работах В.Н. Ярхо⁶, Ф. Дюпон⁷, Н. Бирнбаума⁸, К.М. Азадовского⁹, и многих других.

Среди современных исследователей, занимающихся разработкой образа непосредственно в XX–XXI вв., необходимо отметить Т.Н. Васильчикову, чья монография посвящена выявлению своеобразия драматургической поэтики Х.Х. Янна¹⁰, традициям и новаторству в его творчестве. Определяя место Х.Х. Янна в истории немецкой экспрессионистической драмы, автор производит подробный идейно-художественный анализ пьес, систематизирует и классифицирует творчество драматурга. Особенности творческого метода Ж. Ануя, классификация пьес и эволюция мировоззренческой позиции автора рассматриваются в исследованиях Т.Б. Проскурниковой¹¹, М.А. Злобиной¹², Т.И. Бачелис¹³, В. Гаевского¹⁴. Необходимо отметить, однако, что пьеса «Медея» занимает не столь значительное место в исследованиях. Не являясь предметом отдельного изучения, сюжет о Медее рассматривается в широком контексте творчества Ж. Ануя и французского литературного экзистенциализма в очерке Т.А. Шарыпиной¹⁵. Структурно-стилистические особенности драматургии

⁶ Ярхо В.Н. Драматургия Еврипида и конец античной героической трагедии // Еврипид. Трагедии. Литературные памятники. М.: Наука, Ладомир, 1999. Т. 1. С. 567-590.

⁷ Dupont F. *Médée de Sénèque ou comment Sortir de l'humanité*, Paris, Belin, 2000. 126 p.

⁸ Birnbaum N. *The Place of Médée in the Cornelian Canon* Columbia University, 1969. 189 p.

⁹ Азадовский К. М. Трагический конфликт в драматургии Грильпарцера // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. 1969. № 2. С. 15-24.

¹⁰ Васильчикова Т.Н. Драматургия Ханса Хенни Янна и типология немецкой экспрессионистической драмы: Автореферат дис. ... доктора филол. наук М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 2006. 51 с.

¹¹ Проскурникова Т.Б. Театр Франци: Судьбы и образы: Очерки истории французского театра второй половины XX в. СПб.: Алетейя; М.: Гос. Ин-т Искусствознания, 2002. 472 с.

¹² Злобина М. Ануи и его пьесы. Иностранная литература. 1959. №3. С. 193-200.

¹³ Бачелис Т.И. Сокрушение иллюзий. Новые пьесы Сартра и Ануя. Театр. 1960. №2. С. 122-126.

¹⁴ Гаевский В. Трагический фарс Жана Ануя. Театр. 1957. №6. С. 170-181.

¹⁵ Новикова В.Г., Шарыпина Т.А. Очерки по истории зарубежной литературы XX века. Ч.1. Н.Новгород: Изд-во ННГУ, 2005. 316 с.

Х. Мюллера анализирует М. Сидорова¹⁶. Отдельный параграф её диссертационного исследования посвящен, в том числе, разнообразным невербальным средствам в драматургии Х. Мюллера, таким как музыка, свет и пластика, призванным, по мнению автора, воздействовать на читателя, являться средством очуждения, создавать особое сценическое пространство за счет звуковых и визуальных декораций. Отдельным аспектам творческого метода драматурга посвящены статьи И.С. Рогановой¹⁷, рассматривающей постмодернистские тенденции в драматургии Х. Мюллера, и В.В. Котелевской¹⁸, выявляющей особенности неомифологической трактовки образа Одиссея. Анализ кинематографической версии сюжета о Медее П.П. Пазолини представлен в статье Е. Завершневой¹⁹, останавливающейся на образах главных героев, сюжете, движущих силах трагедии, логике выбора эпизодов. Сравнивая миф о Медее, трагедию Еврипида и режиссерскую версию, Е. Завершнева подчеркивает то новое, что П.П. Пазолини привнес в историю Медеи. К ключевым исследованиям киноверсии Л. фон Триера относятся: книга А. Долина «Ларс фон Триер: Контрольные работы. Анализ, интервью», включающая фрагменты интервью, факты биографии и анализ работ режиссера, статья Р.Л. Красильникова²⁰, выделяющего в своей работе ряд мотивов, характерных для творчества Л. фон Триера, таких как мотив дождя, мотив чужого человека, приехавшего из-за моря, возвращения в материнское лоно,

¹⁶ Сидорова М.В. Миф о Медее в творчестве Хайнера Мюллера и Кристи Вольф // Идейно-художественное многообразие зарубежной литературы нового и новейшего времени. М., 2006. Ч. 7. С. 161-175.

¹⁷ Роганова И.С. Немецкая литература конца XX века и актуализация постмодернистской парадигмы. М: Рудомино, 2007. 416 с.

¹⁸ Котлевская В.В. Новый Одиссей Хайнера Мюллера: неомифологическая трактовка Октябрьской революции в пьесе «Цемент» // Литература и революция. Век двадцатый. (Научная серия «Литература. Век двадцатый»). Вып. 4. М.: Литфакт, 2018. С. 279-287.

¹⁹ Завершнева Е. Настоящая история Медеи, рассказанная Пьером Паоло Пазолини [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vavilon.ru/textonly/issue13/pasolini.html/> (дата обращения: 16.09.2016).

²⁰ Красильников Р.Л. Семантика воды и водного пространства в творчестве Ларса фон Триера // Respectus Philologicus (Vilnius). 2007. №12 (17). С. 10-18.

статьи Д.В. Кобленковой²¹, рассматривающей творчество Л. фон Триера с точки зрения теории маргинальности и кинематографа постмодерна, а также в сопоставлении с особенностями кинематографа скандинавских стран. Останавливается Д.В. Кобленкова и непосредственно на «Медее» Л. фон Триера²². Широко представлено также исследование романа К. Вольф «Медя. Голоса», анализируемого с позиций специфики мифорецепции (К. Фосс²³, Б. Розер²⁴, Т.А. Шарыпина²⁵, Д.Р. Шакирова²⁶), а также с позиций гиноцентризма, гендерного аспекта интерпретаций античного мифа (Т.А. Доронина²⁷, П.Д. Ивлиева²⁸). Сходная проблема идентификации «женской прозы» на материале романа Л. Улицкой «Медя и её дети» и повести Л. Петрушевской «Маленькая Грозная» поставлена и в статьях Т.А. Ровенской²⁹, посвященных идейно-художественному своеобразию конкретных произведений, рассматриваемых как часть явления новой

²¹ Кобленкова Д.В. Теория маргинальности и кинематограф постмодернизма (П.П. Пазолини, Р. Хамдамов, Й. Стеллинг, Л. фон Триер) // Вестник ВГИК. № 3-4, май. М., 2010. С. 72-94.

²² Кобленкова Д.В. «Медя» Ларса фон Триера: датский вариант конца XX века // EXPERIMENTA LUCIFERA Материалы Поволжского научно-методического семинара по проблемам преподавания и изучения дисциплин классического цикла. Т.А. Шарыпина (отв. редактор). Нижний Новгород, 2004. С. 26-29.

²³ Voss Ch. L.: Projektionsraum Mythos bei Christa Wolf – von der Cassandra zur Medea. Eine literarische Analyse der feministisch-mythographischen Konzepte in diesen Werken. Ann Arbor, Mich.: UMI 1998. 263 S.

²⁴ Roser B. Mythenbehandlung und Kompositionstechnik in Christa Wolfs «Medea. Stimmen» (Münchener Studien zur literarischen Kultur in Deutschland), Frankfurt/M., Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Wien: Peter Lang GmbH, 2000. 141 S.

²⁵ Шарыпина Т.А. Медя XX века: русские версии в европейском контексте // Россия и Греция: диалоги культур материалы I Международной конференции. 2007. С. 215-220.

²⁶ Шакирова Д.Р. Древний миф и актуальные проблемы современности в романе К. Вольф «Медя. Голоса» // Литературоведение и эстетика в XXI веке. Казань, 2006. Вып. 3. С. 69-71.

²⁷ Доронина Т.А. Гендерный аспект интерпретации античного образа (Кассандра в одноименных произведениях Л. Украинки и К. Вольф) // Мировая литература в контексте культуры. 2007. №2. С. 50-55.

²⁸ Ивлиева П.Д. Сюжет о Медее в романах Л. Улицкой «Медя и её дети» и К. Вольф «Медя. Голоса» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2012. № 1-2. С. 68-72.

²⁹ Ровенская Т.А. Роман Л. Улицкой «Медя и её дети» и повесть Л. Петрушевской «Маленькая Грозная»: опыт нового женского мифотворчества // Адам и Ева. Альманах гендерной истории. М., 2001. №2. С. 137-163.

женской прозы. Роман Л. Улицкой, кроме того, исследуется с точки зрения интертекстуальности (Т.А. Скокова³⁰, Л.В. Коротенко³¹), особенностей мифопоэтики (Т.А. Новоселова³², О.В. Побивайло³³, М.В. Магомедова³⁴), хронотопа (К.А. Болгар, М.Г. Ашимова³⁵). Уделяется внимание в отечественном литературоведении и театральным версиям сюжета о Медее. Так, Т.А. Шарыпина³⁶, посвятившая статью театральной постановке бельгийского драматурга Т. Ланоя, анализирует особенности сценического решения пьесы, трактовки образов героев, наделяющие пьесу современным звучанием.

Характеризуя историю обращения к отдельным произведениям о Медее, необходимо отметить, что в многочисленных работах о Ж.Ануе исследователи чаще всего на трагедии «Медее» не останавливаются. Пьеса была написана на стыке двух идейно противоположных друг другу периодов творчества писателя, что объясняет сложность её последующей интерпретации. Вниманием со стороны отечественных критиков обделена и одноименная пьеса П. Корнеля, называемая даже «неудачей» автора. Творчество современного французского драматурга Л. Годе в настоящий

³⁰ Скокова Т.А. Интертекстуальность как способ создания образа главной героини в романе Л. Улицкой «Медее и ее дети» // Изв. Самар. науч. центра РАН. - Самара, 2009. - Т. 11, № 4(5). - С. 1315-1319.

³¹ Коротенко Л. В. Интертекстуальность как средство раскрытия имплицитной информации в афоризмах В. Токаревой, Н. Горлановой и Л. Улицкой // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9. 2008. Вып. 2. Ч. 2 – Санкт-Петербург, 2008. С. 71-77.

³² Новоселова Т.А. Идиллический хронотоп в романе Л. Улицкой «Медее и ее дети»: проблемы судьбы-рода-семьи-дома // Вестн. Пятигорского гос. лингвистического ун-та. 2010. № 4. С. 215-219.

³³ Побивайло О.В. Опыт мифопоэтического прочтения повести Л. Улицкой «Медее» // Культура и текст. 2005. № 8. С. 103-110.

³⁴ Магомедова М.В. Мифопоэтические элементы в творчестве Л. Улицкой // Вестник Ставропольского гос. ун-та. 2008. № 54. С. 112-116.

³⁵ Болгар К.А., Ашимова М.Г. Хронотоп в творчестве Л. Улицкой // Интеграция современных научных исследований в развитие общества: сборник материалов V Международной научно-практической конференции. Кемерово, 2018. С. 12-14.

³⁶ Шарыпина Т. А. Том Ланой «Мама Медее»: бельгийский вариант в немецком контексте // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского: Филология. Вып. 1(7), 2006. С. 105-110.

момент в отечественном литературоведении также является малоизученным и представлено немногочисленными переводами на русский язык.

Актуальность данного исследования обусловливается тем, что проблема интермедиальности является одной из магистральных в современной гуманитаристике. Вместе с тем, отсутствие единой точки зрения на понятие «интермедиальность» требует её дальнейшего изучения. Актуальность исследования связана и с непреходящим интересом науки о литературе к различным аспектам современного мифотворчества и мифологизации в литературном процессе, а также с дальнейшим развитием методологии интермедиального анализа как одной из новых концепций взаимодействия различных видов искусства.

Научная новизна данного исследования заключается в том, что в нем впервые предпринята попытка рассмотреть взаимодействие литературы с другими видами искусства в контексте трансформации античного сюжета о Медее в европейском литературном сознании XX–XXI вв. Новизна работы также связана с уточнением определения понятия интермедиальности и с развитием и конкретизацией методики анализа различных аспектов интермедиальности в поэтике художественного произведения. В работе вводятся в научный оборот тексты, ранее в отечественном литературоведении не изучавшиеся («Медея Кали» Л. Годе).

В представленной работе на примере трансформации одного мифологического сюжета в диахроническом и синхроническом контексте продемонстрирована продуктивность анализа особого типа внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанного на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств. Появление новых синтетических видов медиа-искусств, новых форм их взаимодействия требует новых методологических подходов к их постижению. В работе представлен широкий спектр исследуемых текстов в значительной исторической амплитуде и жанровой парадигме, типологизированных на основе представленной в первой главе теории. Подобный подход позволяет

сделать более основательными выводы о проявлении интермедиальных аспектов в различных художественных текстах XX-XXI века.

Объектом исследования в работе выступают пьесы «Медея» Еврипида, Сенеки, П. Корнеля, Ф.М. Клингер, Ф. Грильпарцера, К. Мендеса, пьеса Х.Х. Янна «Медея» («Medea», 1926) и Ж. Ануя «Медея» (Médée, 1946), сценарии киноверсий П.П. Пазолини («Medea», 1969) и Л. фон Триера («Medea», 1988), пьеса Х. Мюллера «Медея Материал Ландшафт с аргонавтами» («Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten», 1982), роман К. Вольф «Медея. Голоса» («Medea: Stimmen», 1996), пьесы Т. Ланоя «Мама Медея» («Mamma Medea», 2002), Л. Года «Медея Кали» («Médée Kali», 2003), и Л. Разумовской «Медея» (1980-е), роман Л. Улицкой «Медея и её дети» (1996) и пьеса В. Клименко «Театр Медеи» (2001).

Предметом исследования являются интермедиальные аспекты воплощения сюжета о Медее в целом и в европейском литературном сознании XX–XXI вв. в частности.

Основная **цель** диссертационной работы – исследование и систематизация различных аспектов проявления интермедиальности в интерпретациях сюжета о Медее в европейском литературном сознании XX–XXI вв.

На достижение указанной цели направлено решение следующих **задач**:

1. Исследование проблемы взаимодействия видов искусств и возникновения понятия интермедиальности в исторической парадигме.
2. Систематизация и анализ сложившихся концепций интермедиальности в отечественном и зарубежном литературоведении с целью уточнения этого понятия.
3. Исследование интерпретаций сюжета о Медее в литературном сознании в диахроническом и синхроническом аспектах.
4. Анализ специфики взаимодействия интермедиальных кодов в литературных интерпретациях сюжета о Медее в XX–XXI вв.

5. Осуществление комплексного анализа взаимодействия литературы с другими видами искусства в контексте трансформации античного сюжета о Мееде в европейском художественном сознании XX–XXI вв. (литература и живопись, литература и скульптура, литература и театр, литература и кино)

Методологическую основу работы составляет комплексный филологический подход, подразумевающий исследование проблем литературы и искусства с привлечением методологической базы других гуманитарных наук. В диссертации применяются также принципы компаративистики, интертекстуального анализа и структурно-семиотического подхода с элементами рецептивной эстетики, и культурологического анализа, что связано с характером исследования, требующего междисциплинарного подхода. Актуальной для методологической базы диссертации является идея о необходимости комплексного изучения литературы и исторической поэтики, вовлечение в современное развитие культуры произведений предшествующих периодов, текстуальные связи, стремление к охвату большого количества текстов и представление о самом тексте как о «палимпсесте», ставшие основой компаративистики, а затем интертекстуальности, актуальны и для анализа произведений с интермедиальной точки зрения.

Теоретической базой служат труды отечественных и зарубежных учёных, посвящённые вопросам теории и истории литературы (труды А.Н. Веселовского, М.М. Бахтина, Ю.М. Лотмана, И.П. Ильина, Б.В. Томашевского, Р. Барта и других), труды по теории мифа и мифологизации (А.Ф. Лосева, А.А. Тахо-Годи, Е.М. Мелетинского, Т.А. Шарыпиной), труды по теории интермедиальности (Й. Шретера, В. Вольфа, О.А. Ханзен-Лёве, И. Раевски, Н.Г. Владимировой, Н.В. Тишуниной, А.Ю. Тимашкова).

В представленной диссертации автор также опирается на исследования по проблемам кросс-культурной коммуникации в парадигме искусствознания, осуществляемые в течение 20 лет учёными и аспирантами

кафедры зарубежной литературы Института филологии и журналистики Национального исследовательского Нижегородского госуниверситета им. Н.И. Лобачевского³⁷.

Теоретическое значение настоящей работы состоит в аналитическом рассмотрении, систематизации и обобщении накопленного научного материала по вопросу интермедиальности, что послужит дальнейшему изучению этой проблемы. Выводы исследования и предложенная методика анализа также позволят углубить представление о трансформации сюжета о Мее в диахроническом и синхроническом аспектах. Данная методика может быть востребована и при анализе рецепции иных античных сюжетов и образов в литературном сознании XX и XXI вв.

Практическое значение диссертации состоит в том, что результаты исследования могут быть использованы при чтении общих и специальных курсов по литературе XX–XXI вв., а также посвященных творчеству Х.Х. Янна, Ж. Ануя, Х. Мюллера, К. Вольф. Настоящая работа также создает базу для проведения спецкурсов по актуальным проблемам теории интермедиальности, взаимодействия и синтеза искусств.

Положения, выносимые на защиту:

1. На основе всей совокупности изученных определений понятия «интермедиальность» мы предлагаем два наиболее продуктивных для анализа художественного текста значения. Первое из них может быть

³⁷См. подробно об этом: Национальные коды европейской литературы в диахроническом аспекте: античность – современность: коллективная монография / Ответственные редакторы Т.А. Шарыпина, И.К. Полуяхтова, М.К. Меньщикова. Нижний Новгород: ООО Издательство «Деком», 2018. 626 с.; Парадигмы переходности и образы фантастического мира в художественном пространстве XIX–XXI вв.: коллективная монография / Отв. ред. Шарыпина Т.А., Полуяхтова И.К., Меньщикова М.К. Н. Новгород: ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2019. 460 с.; Шарыпина Т.А. Интермедиальные аспекты создания образов в поэтике романов Б. Шлинка «Женщина на лестнице» и «Ольга» // Acta Neophilologica, XXI (2), 2019. P.109-121 и др.

сформулировано как репрезентация одного вида искусства другим, при которой репрезентируемый элемент, взаимодействуя на смысловом уровне с репрезентирующим, имеет в качестве референтного конкретный вид искусства, его отдельный элемент или образ, порождающий дополнительные значения и ассоциации (**трансформационная** интермедальность). В данном случае одно произведение искусства, изображая другое искусство как форму творческой деятельности, особенности процесса работы или его результат (конкретную картину, скульптуру и так далее), описывая его реалии, подразумевает наличие конкретного референтного вида искусства или его элемента.

2. По принципу наличия или отсутствия конкретного референта, помимо трансформационной интермедальности, в выбранных произведениях может быть выделена также интермедальность **онтологическая**, подразумевающая взаимодействие видов искусств, при котором одно искусство, использует методы, приемы другого, переносит образный смысл типичных для него характеристик (цвета, формы, композиции, тектоники). При этом соотнесение с конкретным произведением искусства или его элементом отсутствует, подразумевается только перенесение «онтологических» свойств одного искусства на другое с помощью характерных для него приёмов.

3. Обращение авторов в XX – начала XXI вв. к интермедальности как к явлению синтеза, наряду с обращением к мифу, является результатом потребности в возврате утраченной целостности мира, ценностных ориентиров, а также способом обращения к античной традиции за счет апелляции к дионисийскому и аполлоническому началам, к истокам культуры в целом.

4. В анализируемых произведениях могут быть выделены различные примеры проявления трансформационной интермедальности, значительно расширяющие смысловой диапазон произведений: изображение в литературном произведении *реалий* таких *видов искусства* как театр и цирк,

описание процесса создания скульптурного и живописного произведения, описание конкретных скульптур и картин, *отдельных элементов* танца.

Воссоздание цирковой и театральной действительности позволяет раскрыть внутренний мир героев, а образы пластического искусства (античной скульптуры и классицистической живописи) способствуют созданию в произведении размеренной и величественной атмосферы, вызывая ассоциации с классическим периодом греческого искусства, стремящегося к гармонии и соразмерности.

Обращение к одному из древнейших видов искусства – танцу даёт возможность авторам вернуться к поэтике синкретических архаических видов искусств, выявляет в образе Медеи экстатическое дионисийское начало, формируя восприятие героини как грозной темной силы (Х.Х. Янн, Х. Мюллер), или становится ритуальным элементом, сопровождая ключевые моменты её жизни (Л. Гобе).

5. Примерами проявления онтологической интермедиальности могут служить живописность литературных произведений и кинематографических версий, статичность образа, характерная для скульптуры, кинематографичность описания сцен и структурирования сюжета в произведениях литературы.

Для интерпретаций сюжета о Мее авторами XX – начала XXI вв. характерно обращение к «онтологическим» свойствам живописи – передаче зрительных образов посредством нанесения красок, использование цвета, линии, светотени, красочных пятен. В отношении анализируемых произведений можно отметить возможность соотнесения их с конкретным направлением в живописи (классицизмом, романтизмом, символизмом или экспрессионизмом), а также преобладание конкретных цветовых гамм (теплые, природные тона романа К. Вольф, пьесы Л. Разумовской, киноверсии П.П. Пазолини и мрачная, красно-черная гамма пьес Ж. Ануя, Х.Х. Янна, Х. Мюллера, К. Мендеса), влияющих на восприятие

произведения, формирующих его атмосферу, усиливающих эмоциональность изображения и характеризующих идейное содержание.

6. Аппелляция к основным особенностям скульптуры – тектонике и неподвижности усиливает впечатление от описания эмоционального состояния героев, а также подчеркивает их царственность, самообладание (Меропа и Медея в романе К. Вольф «Медея. Голоса», Медея в киноверсии П.П. Пазолини). Приёмы воплощения образов пластического искусства углубляют семиотику и образно-символическую систему литературных текстов, способствуют выявлению философско-эстетической концепции писателей, а также углублению онтологических и антропологических мотивов произведений.

7. Интермедиаальный анализ позволяет также обнаружить использование кинематографического приема монтажа, способствующего раскрытию смыслового содержания произведения и отдельных художественных образов посредством сталкивания различных точек зрения и «переключения картинки». Другой кинематографический прием – укрупнение кадра формирует восприятие романа как отголоска классической традиции, исчезающего следа античной культуры за счет соотнесения с «эпическим вещиизмом».

Апробация промежуточных результатов исследования проходила на научных конференциях: международных (Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций, Республика Крым, Симферополь, 2016, 2017, 2018; Национальные коды в языке и литературе, Нижний Новгород, 2017, 2018; Современная российская и европейская драма и театр, Казань, 2016), всероссийских (X Поволжский научно-методический семинар по проблемам преподавания и изучения дисциплин античного цикла, Нижний Новгород, 2017).

Статьи, опубликованные в ведущих рецензируемых научных изданиях, определенных ВАК РФ:

1. Савиных О.И., Шарыпина Т.А. Инварианты образа Медеи в европейском литературном сознании XX – рубежа XXI в. // Успехи современной науки и образования. 2016. № 12. Т. 6. С. 195-201.

2. Савиных О.И. Опыт интермедиального подхода к интерпретации сюжета о Медее в романе Кристи Вольф «Медея. Голоса» и киноверсии Пьера Паоло Пазолини // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2017. № 1 (41). С. 82-91.

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

4. Савиных О.И. Античная эпическая традиция и некоторые особенности поэтики в романах К. Вольф «Медея. Голоса» и Л. Улицкой «Медея и её дети» // Культура и текст. 2018. № 1. С. 176-188.

5. Савиных О.И. Интермедиальный аспект интерпретации сюжета о Медее в творческой практике писателей XX – начала XXI вв. // Мир науки, культуры, образования. 2019. № 4 (77). С. 344-346.

Другие публикации:

6. Савиных О.И. Интермедиальные аспекты интерпретации сюжета о Медее (Жан Ануй, Ларс фон Триер) // Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций. 2016. № 1 (13). С. 54-65.

7. Савиных О.И. Трансформация сюжета о Медее в европейской и российской драматургии XX – XXI вв. (Ж.Ануй, М.Курочкин, В. Клименко) // Современная российская и европейская драма и театр: коллективная монография по итогам международной научной конференцмм 25-26 октября 2016 г.) / Под ред. Т.Г. Прохоровой и Е.Н. Шевченко. Казань: редакционно-издательский центр «Школа», 2017. С. 126-134.

8. Савиных О.И. «Французская» Медея XX века // Национальные коды европейской литературы в контексте исторической эпохи: коллективная монография. Нижний Новгород, 2017. С. 536-544.

9. Савиных О.И. Сценическое воплощение пьесы Л. Гюге «Медея Кали» // Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций. 2018. № 2. С. 82-90.

10. Савиных О.И. Русская Медея 80-90 гг. XX века (Л. Улицкая, Л. Петрушевская, Л. Разумовская, М. Хлебникова) // Вопросы русской литературы. 2018. № 3. С. 98-108.

11. Савиных О.И. Национальные инварианты сюжета о Медее // Парадигмы переходности и образы фантастического мира в художественном пространстве XX–XXI вв.: коллективная монография. Нижний Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2019. С. 168-174.

Структура исследования. Работа состоит из введения, трех глав, разделенных на параграфы, заключения и списка литературы. Во введении обосновывается актуальность темы исследования, формулируются его цели и задачи, определяется степень разработанности проблемы, освещаются некоторые теоретические аспекты исследования. Первая глава посвящена истории вопроса о взаимодействии искусств и современным подходам к изучению интермедиальности в отечественной и зарубежной гуманитаристике. В этой главе дается определение понятия интермедиальности. Во второй главе содержится обзор истории прочтения сюжета о Медее от Античности к эпохе *fin de siècle*. В третьей главе раскрываются причины обращения к интермедиальности и потребности в синтезе на примере интерпретаций сюжета о Медее, анализируются интерпретации мифа о Медее в творчестве авторов XX–XXI вв. в контексте различных аспектов и определений интермедиальности, сформулированных в первой главе. В заключении подводятся общие итоги проведенного исследования и намечаются перспективы его развития.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К ИЗУЧЕНИЮ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ В СИНХРОНИЧЕСКОМ И ДИАХРОНИЧЕСКОМ АСПЕКТАХ

1.1. История вопроса и актуализация понятия интермедиальности

Проблема обособленности различных видов искусств, правомерности рассмотрения их как изолированных, а также возможности их синтеза или использования одними видами искусств специфических свойств других остается одной из самых актуальных, как для литературоведения, так и для культурологии в разные исторические периоды.

Мифология, являясь предпосылкой древнегреческого искусства, и представляя собой слияние чувственного восприятия и жизненного понятия, основана на тождественности поэтического или выразительного и доктринального и содержит зачатки религии, искусства, философии и науки. Потому синкретизм становится основополагающей особенностью эпического мировоззрения и стиля. Эпические поэмы включают научные знания по медицине, астрономии, мореходству и так далее, обладают социальными функциями: санкционируют, воспитывают, являются хранителями истории. Синкретизм, таким образом, проявляется не только с точки зрения формы, но и с точки зрения содержания, выполняемых функций.

Синкретизм был характерен и для античной лирики, обособившейся впоследствии как самостоятельный род литературы. Древнегреческая лирика, называемая меликой (мелосом), представляла собой соединение поэзии с пением и танцем, исполнялась под аккомпанемент струнных инструментов, а её виды различались по типу мелодии. Лирика, так же как и эпос, по мнению А.Ф. Лосева, явилась следствием «разложения древнего обрядового хора»³⁸. А.Н. Веселовский также отмечает, что поэзия в период зарождения представляла собой элемент сложного синкретического целого, в котором

³⁸Лосев А.Ф. Античная литература. М.: Просвещение, 1986. С. 93.

ведущую роль играла пляска – «ритмованные орхестические движения в сопровождении песни-музыки»³⁹. Текст песен же первоначально был важен не столько смыслом, сколько ритмом и только позднее из «опоры напева» превратился в нечто более самостоятельное, в «эмбрион» поэтического.

На ранних этапах развития искусство характеризовалось высокой степенью слияния форм художественного творчества – музыки, танца, изобразительного искусства. По замечанию А.Ф. Лосева, первобытная драма, кроме того, была частью трудовой деятельности коллектива, сопровождала собой «почти всякое обрядовое действие в первобытном обществе» и ещё «не выделилась из общих трудовых процессов, магии, быта и вообще из социальной области тогдашней культуры»⁴⁰. Развившись из ритуального действия в честь Диониса, древнегреческая драма первоначально сопровождалась пляской и дифирамбами, повествующими о жизни бога. Постепенно из хора стал выделяться ведущий корифей, который отвечал хору, а приоритетным в представлении становилось драматическое действие. Тем не менее, драма, в первых своих художественных проявлениях, «сохранила весь его синкретизм, моменты действия, сказа, диалога, но в формах, упроченных культом, и с содержанием мифа, объединившего массу анимистических и демонических представлений, расплывающихся и не дающих обхвата»⁴¹.

Античное искусство, таким образом, представляло собой не только синкретизм видов и форм искусств – пляски, музыки, драматического действия, но и неотделимого от них обрядового, санкционирующего, воспитательного содержания.

Выделившись, однако, в самостоятельные виды искусства музыка, литература, театр, живопись, танец стали претендовать на независимость средств выражения, форм и методов воздействия, а, следовательно, значимой

³⁹ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. С. 155.

⁴⁰ Лосев А.Ф. Античная литература. М.: Просвещение, 1986. С. 93.

⁴¹ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. С. 230.

для теоретиков и практиков искусства стала проблема изолированности и взаимодействия различных искусств.

Г. Э. Лессинг в трактате «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1762-1765 гг.) указывает на принципиальное различие искусств, как по предметам, так и по роду их подражания. Задача автора трактата – доказать, что каждое искусство отражает мир, исходя из возможностей конкретного вида: живопись решает пространственные задачи, литература – временные, и не должно использовать несвойственные ему методы. Описывая скульптуру умирающего Лаокоона, автор трактата указывает на то, что герой не кричит от боли, как в трагедии Софокла, а издаёт приглушённый стон. Г.Э. Лессинг подчеркивает закономерность изображаемого, потому как главная задача скульптуры – передавать пластику и движения тела, а не выражать эмоции: «художник, создавая Лаокоона, должен был сохранить известную меру в выражении телесной боли, я нахожу, что все они обусловлены особыми свойствами этого вида искусства, его границами и требованиями»⁴². Автор на примере поэзии и живописи рассматривает случаи использования специфических свойств одного искусства в другом, предостерегая от «ложного перенесение живописного идеала в поэзию»⁴³.

Изобразительное искусство и поэзия, имея общую направленность, заключающуюся в подражании природе, воспроизведении действительности, выполняют свое назначение по-разному благодаря специфическим свойствам. Для поэзии это принадлежность к временным искусствам, чей предмет изображения – протекающее во времени действие. В отличие от живописи, по мнению Г.Э. Лессинга, поэзии практически недоступно изображение телесного облика во всей полноте. В то же время живопись, рисуя полную картину действительности, может изображать действие лишь

⁴² Лессинг Г.Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии // Лессинг Г.Э. Избранные произведения. М.: Художественная литература, 1953. С. 399.

⁴³ Там же.

опосредованно, «временная последовательность — область поэта, пространство — область живописца»⁴⁴.

В своём трактате Г.Э. Лессинг замечает, что перечисление читателю одну за другой различных деталей, которые в действительности необходимо воспринимать одновременно, для того чтобы создать цельный образ, «означает для поэта вторжение в область живописца и ненужное растрачивание своего воображения»⁴⁵.

Мысль о неуместности чрезмерного изображения деталей Г.Э. Лессинга развивает и Д. Дидро. Автор «Салонов» подчеркивает, что настоящий мастер всегда выделяет один-два характера и оставляет остальное воображению, художник же, который насыщает повествование всевозможными деталями, не возбуждает воображения зрителя, утомляет и надоедает: «Если фигура шагает, изобразите мне ее поступь и ее воздушность; остальное я беру на себя. Если фигура склонилась, покажите мне только ее руки и плечи; остальное я беру на себя»⁴⁶.

Занимает Д. Дидро и проблема особенностей временного изображения в живописи. Несмотря на несвойственность для данного вида искусства изображения временной последовательности, с точки зрения философа, живопись должна добиваться максимального преодоления ее ограниченности во времени. Это может достигаться правильным выбором художником момента изображения: он должен быть типичным, но и должен давать возможность понять или догадаться о предшествовавших и последующих обстоятельствах.

Следуя в общем смысле за Г.Э. Лессингом в отношении недопустимости нарушения границ и специфических свойств искусств, слияния разных форм искусств, Д. Дидро, тем не менее, затрагивает

⁴⁴ Лессинг Г.Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии // Лессинг Г.Э. Избранные произведения. М.: Художественная литература, 1953. С. 457.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ Дидро Д. Салоны. М.: Искусство, 1989. Т.2. С. 228.

проблему синкретичности живописи с точки зрения выполнения ею социальной функции. Вся современная Д. Дидро школа придворно-аристократической живописи, которая бежит от действительности, или приукрашивает ее, не отвечает, по мнению философа, требованиям, которые должна выполнять живопись. В связи с этим Д. Дидро привлекает подчеркнутый морализм творчества Ж.Б. Грёза, его «нравственные картины», санкционирующие поведение и воспитывающие нравы современников: «Не служила ли слишком долго кисть разврату и пороку? Не должны ли мы быть удовлетворены, видя ее наконец соревнующейся с драматической поэзией, которая волнует нас, наставляет, исправляет и направляет нас к добродетели»⁴⁷. Литературные пояснения к картинам Ж.Б. Грёза, их «говорящие» названия («Плоды дурного воспитания», «Плоды хорошего воспитания»), театральные позы героев делали художника рупором добродетели, а картины – иллюстрацией нравственной позиции.

Подчеркивает общее основание искусства, религии и философии, имеющих одно содержание, видит в искусстве уже не морализаторскую, но познавательную ценность Г.В.Ф. Гегель. В «Лекциях по эстетике» философ называет искусство первой формой самопознания идеи, одним из способов познания «глубочайших человеческих интересов, всеобъемлющих истин духа»⁴⁸. Приравненное к философии и религии искусство «имеет своей задачей раскрывать истину в чувственной форме, в художественном оформлении»⁴⁹.

Ставя искусство в один ряд с философией и религией, считая его одной из форм «самопроизводства» человека во внешнем мире, Г.В.Ф. Гегель, тем не менее, предлагает четкое разделение видов искусств, а тот или иной вид искусства связывает только с определенной исторической эпохой,

⁴⁷ Дидро Д. Сочинения. М.: Мысль, 1986. Т.2. С. 247.

⁴⁸ Гегель Г. Сочинения. Лекции по эстетике. М.: Государственное социально-экономическое издательство, 1938. Т.12. С. 8.

⁴⁹ Там же. С. 60.

«укладывая, таким образом, противоречивый сложный процесс развития искусства в абстрактную схему»⁵⁰.

Разнообразие форм мирового искусства Г.В.Ф. Гегелем рассматривает как развитие идеала, а формы искусства дифференцируются в зависимости от того, каково отношение между идеей и ее внешним обликом. Первой формой искусства, таким образом, Г.В.Ф. Гегель считает символическое, поскольку в этом случае идеал еще абстрактен, а, следовательно, и внешнее воплощение идеи также абстрактно. Каждой эпохе философ приписывает преобладание основного вида и жанра искусства, определяемые «состоянием мира».

Г.В.Ф. Гегель делит все искусства на два вида – объективные и субъективные. Первоначальной форма объективного искусства в его классификации является архитектура. В архитектуре форма только напоминает идею, а не выражает ее прямо. Следующей ступенью в развитии идеала философ считает скульптуру, имеющую нечто общее с архитектурой, но уже непосредственно выражающую идею. Живопись же, следующая за скульптурой прогрессивная ступень развития идеи, выражает не только форму жизни, но и душу.

Музыка в противоположность архитектуре, скульптуре, живописи – объективным искусствам, причисляется к искусствам субъективным. Она способна воспроизводить оттенки чувств, но не является совершенным искусством. Совершенным же Г.В.Ф. Гегель называет поэзию, всеобщее искусство, способное выразить все и создать заново.

Взгляд на развитие форм искусства как на эволюцию отношения между идеей и её воплощением, таким образом, предполагает последовательную смену преобладающих видов искусства и исключает их взаимовлияние. Рассматривая же родственный музыке вид искусства – поэзию, Г.В.Ф. Гегель отмечает, что «в пределах этой связи музыки и поэзии преобладание одного

⁵⁰ Овсянников М.Ф. Гегель. М.: Мысль, 1971. С. 27.

искусства причиняет ущерб другому»⁵¹. Верно, с точки зрения автора «Лекций по эстетике», и обратное: «Поэтическая разработка глубоких мыслей в столь же малой степени дает хороший музыкальный текст, как и описание внешних предметов природы или описательная поэзия вообще. Поэтому песни, оперные арии, тексты ораторий и т. п. могут быть весьма неприятными и до известной степени»⁵². В качестве отрицательного примера взаимодействия музыки и слова приводится также духовная музыка, где слова становятся только поводом к музыкальному комментарию.

Мыслители конца XVII – первой половины XIX, таким образом, признавая отчасти синкретизм содержания искусства – его социальную или познавательную роль, сходились во мнении относительно синкретизма форм и видов искусства. Использование онтологических свойств одного вида искусства в другом казалось неприемлемым, губительным для художественных достоинств произведения, границы же искусств четко разграничивались вплоть до классификации их на более и менее соответствующие идеалу.

Новой вехой в осмыслении проблемы синтеза искусств, возможности их продуктивного взаимодействия стали философско-эстетические и поэтологические изыскания романтиков. Представления Ф.В. Шеллинга о мире природы как о непрерывном процессе творчества нашли отражение в потребности романтизма в воспроизведении жизни как непрерывного творческого движения. Идеи новой романтической эстетики, которые начали разрабатывать Фридрих и Август-Вильгельм Шлегели, были подхвачены не только философами и поэтами – И.Г. Фихте, Ф. Шлейермахером, Новалисом, Л. Тиком, В. Вакенродером, но и представителями науки (к йенскому кружку принадлежали молодые ученые). Используя искусство как средство познания и преобразования мира, романтики стремились к высвобождению

⁵¹ Гегель Г. Сочинения. Лекции по эстетике. М.: Государственное социально-экономическое издательство, 1938. Т.14. С. 104-105.

⁵² Там же. С. 105.

воображения, к универсальному и целостному охвату жизни. Воплощение новых идей повлекло за собой использование новых средств художественной выразительности. На создание движущейся, творческой картины мира направлены средства различных видов искусства, призванных воплотить её глубину и полноту. Так же как всякое искусство, по мнению Ф. Шлегеля, должно стать наукой, а всякая наука – искусством, художественная практика романтиков делает возможным взаимопроникновение живописи, музыки, литературы.

Литература этого периода «входит в гораздо более тесное, чем ранее, взаимодействие с другими искусствами»⁵³, при этом специфика каждого вида искусства призвана обогатить формы изображения и разнообразить набор используемых методов другого вида искусства. В творческой практике авторов этого периода обнаруживается особенно глубокое взаимовлияние литературы и музыки. Это влияние проявляется как в использовании музыкальных тем и образов (проблемы и образы музыкального искусства у Э.Т.А. Гофмана), формальном построении произведения (принципы музыкальной формы), так и в обращении к приемам других видов искусства: в тенденции лиризации и ритмизации литературы, использовании техники лейтмотивов. Музыка в свою очередь начинает тяготеть к сюжетности, наглядности образов, появляется значительное количество музыкальных произведений на сюжеты современной художественной литературы, а авторы литературных произведений проявляют себя и в качестве композиторов (Э.Т.А. Гофман, Р. Вагнер, В.Ф. Одоевский). Объединяет талант художника и поэта и масштабная личность У. Блейка, чей сложный стиль создает единство текста и рисунка, при котором рисунок и буквально следует тексту, и символически воплощает его, а цвет выполняет смысловую и декоративную функцию.

⁵³ Ванслов В.В. Эстетика романтизма. М.: Искусство, 1966. С. 281.

Прослеживается также и сближение литературы с живописью. Так, в рассказах Э.Т.А. Гофмана дается описание реальных живописных полотен, а творческий метод его тяготеет к яркости и картинности, его описаниям «свойственна «вещественность», предметная конкретность, которая, несомненно, идет от его живописного мышления»⁵⁴. В то же время «музыкальностью» наделяется романтическая живопись. Исследователи отмечают эмоциональную насыщенность полотен Т. Жерико и Э. Делакруа, роднящую их с романтической музыкой, лиризм картин К.Д. Фридриха, его «поющий» пейзаж.

Отдельное внимание уделяется и проблемам синтеза, связанным с музыкальным театром. Оперная реформа Р. Вагнера, поставившая вопрос о принципиальных основах синтеза искусств, стала значительным явлением романтизма и послужила ярким примером разработки проблем синтеза искусств в теоретическом и практическом ключе.

Полемизируя с мнением Гегеля о возможности взаимодействия музыки и слова, где последнее только повод к музыкальному комментарию, о посредственности оперных арий, Р. Вагнер указывает на ошибку в жанре оперы, состоявшую в том, что средство выражения (музыка) было сделано целью, а цель выражения (драма) – средством.

В противоположность мнению Г.Э. Лессинга, Р. Вагнер отмечает, что автор трактата о Лаокооне, устанавливая границы между видами искусств, «имеет в виду не предназначенное непосредственно к представлению чувственно изображенное драматическое произведение, которое объединяет собой все моменты изобразительных искусств <...> он предполагает лишь жалкий скелет этого художественного произведения, то есть повествовательное, изображающее поэтическое произведение, говорящее не непосредственному чувству, а воображению»⁵⁵. Не к воображению, а к

⁵⁴ Ванслов В.В. Эстетика романтизма. М.: Искусство, 1966. С. 283.

⁵⁵ Вагнер Р. Избранные работы. М.: Искусство, 1978. С. 342.

чувственному восприятию должно апеллировать по мысли Р. Вагнера художественное произведение, в котором музыка и драматическая поэзия сольются в единое целое. Оно уже не будет представлять собой оперу в старом смысле этого слова, оно будет искусством будущего, в котором музыкальное и драматическое действия будут представлять собой сплошной поток. При создании музыкальной драмы Р. Вагнер отмечает неприменимость взаимных ограничений поэта и музыканта, желание блистать каждого из которых приведет к тому, что драма «окажется в положении больного, находящегося на попечении двух врачей, из которых каждый хочет выказать свое искусство в другом направлении науки: больной умрет, как бы живуча ни была его природа»⁵⁶. Соотношение музыки и слова должно быть решено, по мнению автора «Оперы и драмы», следующим образом: «поэт и музыкант не станут ограничивать друг друга, но в любви разовьют свои силы до их высшего предела ...»⁵⁷. Поэтическое намерение и музыкальное выражение не должны быть распознаваемы сами по себе, а должны растворяться, уничтожаться как отдельные виды искусств.

Концепция синтеза искусств Р. Вагнера, таким образом, основывалась на феномене, названном им «Gesamtkunstwerk», означающем синтетическое, единое произведение искусства. Оно заключалось в единстве трех важнейших составляющих синтетического искусства – музыки, слова и театрального действия – и имело целью преодоление ложных стремлений и несовершенства современного искусства.

Органичность и неразрывность танца и музыки характеризует и творчество И.Ф. Стравинского, сотрудничавшего с хореографом Д. Баланчиным. Оба они учитывали специфику своих искусств, но стремились продемонстрировать их общие основы, для обоих было характерно умение «видеть» музыку и «слышать» танец. И.Ф. Стравинский, отличавшийся конкретностью мышления, даже в музыке, лишенной

⁵⁶ Вагнер Р. Избранные работы. М.: Искусство, 1978. С. 483.

⁵⁷ Там же. С. 342.

сюжетной определенности, старался дать слушателю как можно больше деталей, уточняющих замысел, с помощью выбора жанра, инструментов, делая музыкальный материал более осязаемым. Конкретность мышления объясняет и тяготение И.Ф. Стравинского к театру, к балетному жанру.

Тем не менее, И.Ф. Стравинский выступает против идеи Р. Вагнера о включении музыки в круг других искусств, и высказывает мысль о «чистой музыке», необходимости освободиться от восприятия искусства как религии и театра как храма, поскольку смешение музыки с другими видами искусства приведет к утрате ею самостоятельной ценности. Каждый элемент сценического действия (слово, музыка, декорации) должен, с его точки зрения, выполнять свою самостоятельную функцию, а не вторгаться на «чужую» территорию. И.Ф. Стравинский не старается оторвать музыку от других проявлений человеческой деятельности, он отводит ей свое отдельное место.

Проблема взаимодействия слова и музыки в оперном произведении являлась ключевой и для Р. Штрауса. С этой точки зрения композитор решал задачи музыкальной драматургии и сценического воплощения своих опер. Для Р. Штрауса было характерно стремление к «равнозначности вокальной и оркестровой основ в оперном произведении, к максимальному использованию возможностей голоса, оркестра и каждого инструмента в отдельности ярко проявилось уже на экспрессионистском этапе его творчества и принесло немалые достижения в операх «Саломея» и особенно – «Электра»⁵⁸.

Важным является и факт сотрудничества Р. Штрауса с крупнейшими драматургами современниками. Так, «Саломея» основанная на драме О. Уайльда и «Электра» по трагедии Г. фон Гофмансталя являются свидетельством интерес Р. Штрауса к современной драматургии. Одноактная опера «Ариадна на Наксосе» (1912) – стилизованный миф об Ариадне –

⁵⁸ Микеладзе Г. В. О некоторых тенденциях в музыкальном театре Рихарда Штрауса: Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. М., 1991. С.13.

также стала результатом сотрудничества Р. Штрауса и Г. фон Гофмансталя, через два года был создан балет «Легенда об Иосифе», в 1918 году – «Женщина без тени», затем «Елена Египетская». После смерти же Г. фон Гофмансталя Штраус сотрудничал со Стефаном Цвейгом.

Подобно сюжету литературного произведения с его обязательным наличием конфликта, кульминации, оперы «Саломея» и «Электра» отвечают тем же драматическим принципам. Новаторство Р. Штрауса заключалось в реализации «принципа сквозного действия в развернутых сценах-схватках, многоступенчатости кульминаций, где каждая следующая кульминация начинается с более высокого уровня»⁵⁹, постоянном нарастании «линии главного героя к финалу – апофеозу»⁶⁰. Произведения композитора представляют собой, таким образом, синтез детально разработанного поэтического замысла с продуманной и индивидуализированной музыкальной формой.

Можно отметить, что с XIX – начала XX меняется отношение к обособленности отдельных видов искусства и делаются практические попытки синтеза. Важное место в теории и практике отводится взаимодействию музыки и слова, а значимыми фигурами в разработке вопроса о взаимодействии становятся композиторы. Концепцию нового единого искусства разрабатывает Р. Вагнер, визуальностью отличается музыка И.Ф. Стравинского, драматичностью – музыка Р. Штрауса. Однако развивается идея синтеза искусств не только в творчестве отдельных представителей искусства, но и в рамках целого направления, а также не только в области музыки, но и применительно к другим видам искусства.

Эпоха рубежа веков стала периодом полным экспериментов в области взаимодействия и синтеза в искусстве. Изданные в 1872 г. трактат Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» и стихотворение Верлена

⁵⁹ Микеладзе Г. В. О некоторых тенденциях в музыкальном театре Рихарда Штрауса: Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. М., 1991. С. 9.

⁶⁰ Там же. С.13.

«Поэтическое искусство» 1874 г., указывающее на родственное начало слова и музыки, способствовали развитию идей синтеза. Творчество прерафаэлитов, символистов, импрессионистов, объединенное идеями взаимопроникновения искусств, явило собой ответ на запросы периода «надлома», «переоценки ценностей», наполненного творческим потенциалом и открывшего имена Д.Э. Милле, Д.Г. Россетти, У. Ханта, С. Малларме, П. Верлена, Ш. Бодлера, А. Рембо, Э. Мане, К. Моне и многих других.

Новаторство художников-прерафаэлитов, чьи картины при ботанической точности пейзажа были наполнены символическим звучанием, художественно-критические работы Д. Рёскина и У. Пейтера привели к пониманию искусства как субъективного переживания, призванного воздействовать на зрителя, внушить определенное послание. Искусство второй половины XIX века, таким образом, «открыло новый принцип изображения: принцип художественной суггестии»⁶¹, задействующий все возможные языки искусства и позволяющий проникнуть в суть вещей.

Так, в основу поэтики Т. Готье, объединившего французских поэтов Парнасской школы положено «экфрастическое описание: экфрасис для Т. Готье – в первую очередь это не что иное, как наиболее естественный способ приблизить реальность к идеалу, «подтянуть» жизнь до уровня искусства»⁶² Создаваемые им образы наглядны, а описания убедительны. Для поэзии Т. Готье, помимо прямого описания произведений скульптуры и живописи, характерно создание пейзажных зарисовок, формирующих впечатление описания живописного холста за счет четкости и законченности композиционных линий, красочных и выразительных эпитетов, создающих цветовые мазки.

Другое явление в искусстве – импрессионизм, сформировавшийся изначально как самостоятельное течение в живописи, нашел отражение и в

⁶¹ Чуканцова В.О. Проблема интермедийности в повествовательной прозе Оскара Уайльда: Автореферат дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2010. С.8.

⁶² Готье Т. Эмали и камеи: Сборник / Сост. Г. К. Косиков. М.: Радуга, 1989. С. 21.

музыке, которая была тесно связан с живописью не только ассоциативно, но и имела прямые аналогии. Композиторы-импрессионисты вдохновлялись и находили выразительные средства в творчестве П. Сезанна, А. Тулуз-Лотрека. К примеру, «Отражения в воде» К. Дебюсси отсылает к картине «Впечатление. Восходящее солнце» К. Моне. Стремление «слышать» свет, передавать в звуках движение воды, листвы, дуновение ветра и преломление солнечных лучей соотносились с попытками художников импрессионистов передать впечатление, подвижность и изменчивость мгновения. Формируясь под влиянием встреч в аристократических салонах с К. Моне, И.С. Тургеневым, С. Малларме, творчество композиторов проникается общеэстетическими настроениями, развивается в русле общего течения в искусстве. Французский композитор Э. Сати, говоря о необходимости создания собственной, французской музыки, подчеркивает обоснованность использования изобразительных средств, уже разработанных в живописи: «Но почему бы для этих целей не воспользоваться такими же изобразительными средствами, которые мы уже давно видим у Клода Моне, Сезанна, Тулуз-Лотрека и прочих? Почему бы не перенести эти средства на музыку? Нет ничего проще. Не это ли есть настоящая выразительность?»⁶³

Стремление запечатлеть движение жизни, задействовать человеческие чувства, отличавшее импрессионизм, развил и углубил символизм. Представления символистов о соответствиях, об отношениях подобия между различными чувствами человека, синестезии стали важным этапом развития идей синтеза искусств. Идея мировых аналогий, положенная в основу концепции синтеза, подразумевающая преодоление границ между отдельными видами искусств, реализовывалась поэтами-символистами на практике. Знаменитый сонет А. Рембо «Гласные», основанный на синестетических образах, поиске соответствий между различными

⁶³ Сати Э. Клод Дебюсси // Эрик Сати. Юрий Ханон. Воспоминания задним числом. СПб.: Лики России, 2010. С. 511.

процессами познания, остается программным произведением французских символистов и отражает суть искусства, чьей целью стало изображение «высшей реальности», а не реального мира, стремление проникнуть в суть вещей, уловить связи, соответствия⁶⁴. Изображая не вещи, а свои впечатления от них, символисты стремились задействовать комплекс человеческих чувств и постигнуть таким образом скрытую суть вещей. Объединение видов искусств позволяло приблизиться к цели познания мировой сущности, выявляя за каждым предметом цепь соответствий, аналогий, ассоциаций.

Так же, как и импрессионизм, объединивший в едином течении живопись, музыку, литературу, экспрессионизм представлен многообразием художественных форм, включавших живопись, литературу, театр, музыку, кинематограф, танец.

Новое трагическое мировоззрение, перенос акцента с воспроизведения действительности на субъективное восприятие, эмоциональное воздействие на зрителя и слушателя, а также катастрофичность предчувствия пронизывали творчество авторов независимо от принадлежности к виду искусства и формировали свод общих мотивов, символов и приемов. Мотивы страха, тревоги, деформация пространства, диссонансы, повышенный психологизм характерны для Э. Нольде, Э.Л. Кирхнера, Ф. Марка, А. Дёблина, Ф. Кафки, Ф.В. Мурнау, и многих других. Представители экспрессионизма, кроме того, часто реализовывались в разных направлениях: художники являлись и теоретиками искусства, авторами программных сочинений (А. Маке, В. Кандинский), и писателями (О. Кокошка), а австрийский писатель и график А. Кубин сопровождал свои произведения иллюстрациями.

⁶⁴ См. подробно об этом: Маслова В.А. Проблема синтеза искусств и синестезии в эстетике французского символизма // Язык. Логос. Абсолют ФН – 5, 2013. С. 81.

Одним из самых значимых представителей течения, развивавшим идею взаимодействия и объединения различных видов искусства стал В.В. Кандинский. Он стремился объединить цвет, музыку и сцену, а названия его работ «композиции» и «импровизации» были созвучны музыкальным. Художник создает несколько сценических композиций: «Зеленый звук», «Фиолетовый занавес», «Черный и белый», среди которых наиболее известный – «Желтый звук», чья композиция должна была гармонично соединять музыку, цвет, пластику и слово.

В своей работе «О духовном искусстве» В.В. Кандинский писал, что сопоставление средств различных видов искусства, перенимание одного от другого «может быть успешным только в том случае, если оно будет не внешним, а принципиальным. Это значит, что одно искусство должно учиться у другого, как пользоваться своими средствами; оно должно учиться для того, чтобы затем по тому же принципу применять свои собственные средства»⁶⁵.

Особое место отводит В.В. Кандинский изучению цвета и его связи со звуком, построению цветовых образов, использованию различных цветов как символов. Автор книги «О духовном искусстве» полагал, что красный цвет звучит «как средней величины церковный колокол, призывающий к молитве «Angelus», или же как сильный голос альты, как альтовая скрипка, поющая ларго»⁶⁶, а звучание фиолетового сходно со звуками английского рожка, свирели, низким тоном деревянных духовых инструментов. Интерпретируя цвета, В.В. Кандинский исходил из оппозиции красок: желтая, теплая – синяя, холодная противопоставляются как телесное и духовное, а красная и зеленая – как движение и его отсутствие, в целом же его цветоощущение представляло собой универсальную схему.

Противопоставляет красный и синий как материальное и духовное и А.Н. Скрябин, убежденный, что каждой тональности звука соответствует

⁶⁵ Кандинский В. О духовном искусстве. Л.: Фонд «Ленинградская галерея», 1989. С.17.

⁶⁶ Там же. С.48.

цвет. Автор музыкального произведения, названного поэмой, отмечает, что в «Прометее» он «хотел параллелизма – хотел усилить звуковое впечатление световым», но и это перестало удовлетворять его: «теперь меня это уже не удовлетворяет. Теперь мне нужны световые контрапункты...Свет идет своей мелодией, а звук своей...»⁶⁷.

Художественная программа А.Н. Скрябина согласуется с попытками экспрессионистов создать средствами нового искусства новую реальность. Так же, как и Р. Вагнер, представляющий идеал искусства как синтез, «Gesamtkunstwerk», А.Н. Скрябин в конце жизни приходит к идее создания великого универсального, «тотального» театрального действия – Мировой Мистерии, открывающий новый этап в истории человечества. «Мистерия» представляла собой по замыслу автора произведение, объединяющее все виды искусства – музыку, танец, поэзию, архитектуру, некое коллективное «действие», в котором примет участие все человечество и не будет границы между исполнителями и слушателями-зрителями.

Искусство первой половины XX в., таким образом, все больше подходит к мысли о возможности создания синтетических произведений, способных комплексно воздействовать на зрителя и слушателя, а также о необходимости применения, перенесения свойств одного вида искусства на другие. Цветной слух А.Н. Скрябина как проявление явления синестезии, «Желтый звук» В.В. Кандинского, стремящегося к «синтезу искусств» – музыки, театра и живописи, наличие общего для представителей разных видов искусства мироощущения, взаимовлияния в среде интеллигенции, явились результатом переосмысления предыдущего культурного опыта.

Постепенно под влиянием научно-технического прогресса изменяется отношение к искусству, возникает вопрос уже о взаимодействии не просто отдельных его видов. Искусство становится частью междисциплинарных исследований и частью повседневной жизни, наделяется утилитарным

⁶⁷ Сабанеев Л.Л. Воспоминания о Скрябине. М.: Классика XXI, 2000. С. 239.

смыслом. Приоритет функционального назначения художественного образа в конструктивизме, размывание границ искусства в структурализме, постструктурализме и постмодернизме, осознающем мир как текст и обозначающем произведения искусства как «артефакты», ставят вопрос уже не просто о взаимодействии видов искусств, а о взаимодействии искусства с другими областями наук, разработки понятия интермедиальности в медиатехнологическом аспекте.

Тем не менее, в общекультурологическом смысле, ввиду актуализации проблемы взаимодействия видов искусств, понятия синестезии, появления значительного количества их практических примеров, необходимым становится формирование теоретической базы, определения понятия «синтеза искусств», а также явления интермедиальности. В связи с этим делаются попытки определить и разграничить эти широкие понятия, определить область их применения.

1.2. Философские истоки понятия интермедиальности

Относительно периода актуализации понятия интермедиальности и возникновения её как специфической методологии анализа, можно отметить, что на наш взгляд он соотносим с аналогичным интересом к понятию «медиа», а также «интертекстуальность». Вполне логичным кажется тот факт, что интерес к интертекстуальности, где происходит взаимодействие элементов внутри одного семиотического ряда, перерос в разработки теории интермедиальности, переводящей взаимодействие элементов из одномерного пространства одного семиотического ряда в не одномерное пространство различных семиотических рядов. В то же время способствовали усилению интереса технологические разработки и расширение информационного пространства, деятельность СМИ.

Полемизируя с точкой зрения Н.В. Исагулова, который в противоположность основным теоретическим разработкам по теме возводит истоки интермедиальности к поэмам Гомера и соотносит с желанием «вернуть утраченный синтез искусств Античности» (в качестве примера приводится экфрасис в «Илиаде» Гомера), можно заметить, что в его примере имеет место именно синкретизм, а не интермедиальность. По аналогии с замечанием Н. А. Фатеевой об интертекстуальности, которую также при желании можно искать и в Античности, замечающей, что «если раньше интертекстуальность являлась лишь одним из приемов, наряду с другими, то теперь это самый выдвинутый прием и неотъемлемая часть постмодернистского дискурса»⁶⁸, интермедиальность возникает тогда, когда взаимодействие различных «семиотических рядов» становится осознанно используемым художественным приёмом. Важным, однако, является контекст возникновения интереса к понятию.

Рассматривая философские предпосылки возрастания интереса к интермедиальности, можно отметить, что в обращении к проблематике

⁶⁸ Фатеева Н.А. Интертекст в мире текстов. Контрапункт интертекстуальности. М.: КомКнига, 2006. С. 31.

интермедиаальных исследований значительную роль сыграли работы американского философа, логика Нельсона Гудмена, который изучал проблему интермедиаальности в связи с теорией референции. Рассуждая над проблемами искусств как языков культуры, он рассматривал языки искусства как один из инструментов создания миров.

Так, в работе «Языки искусства: подход к теории символов» (1968 г.) американский философ, чье творчество было связано с искусством, предлагает новую концепцию, основанную на теории символических систем. Н. Гудмен заключает, что познавательная природа искусства позволяет рассматривать виды искусства во взаимосвязи с наукой и ведет к их лучшему пониманию. Так же, как и научные знания, живопись, музыка, архитектура могут быть постигнуты опытным путем, причем наука и искусство выступают равноправными способами постижения мира. В следующей своей работе «Способах создания миров» Н. Гудмен рассматривает различные стратегии моделирования мира в науке, литературе и изобразительном искусстве, отмечая, что единственного правильного описания картины мира не существует.

В своей книге «Способы создания миров» Н. Гудмен высказывает идею о том, что искусство так же, как и наука, способно моделировать свои варианты описания мира и в рамках этой идеи посвящает главу «некоторым вопросам цитирования»: вербальным, изобразительным, музыкальным цитатам, межсистемному цитированию и кросс-модальным цитатам. Автор предвосхищает таким образом разработку терминов «интертекстуальность» и «интермедиаальность», первый из которых подразумевает цитирование внутри одного семиотического ряда, а второй – разных семиотических рядов: «то, что цитируется и то, что цитирует, иногда принадлежат различным системам»⁶⁹, «во многом так же, как мы можем цитировать речь в письменной форме, заключая письменный коррелят в кавычки, мы можем

⁶⁹ Гудмен Н. Способы создания миров. М.: Идея-пресс – Праксис, 2001. С. 172.

цитировать музыкальный звук на бумаге, помещая партитуру в кавычки. Картина, изображающая лист партитуры, до этой определенной степени также цитирует звучащую музыку»⁷⁰.

Затрагивают проблему интермедиальности, разрабатывая её в философском ракурсе, и Ж. Делёз и Ф. Гваттари. В своей работе «Что такое философия?» (1991 г.) они вводят понятие контрапункта, прослеживая на его примере общность среди искусств и явлений природы: «не только пение одной птицы обладает контрапунктическими отношениями, но оно может соотноситься контрапунктом и с пением других видов и даже подражать этому чужому пению, словно стремясь заполнить максимально широкий диапазон частот. В паутине содержится «очень тонко нарисованный портрет мухи», который служит ей контрапунктом <...> Эта концепция – не финалистская, а мелодическая, когда уже не разобрать, где искусство, а где природа («природная техника»); всякий раз, когда одна мелодия внедряется как «мотив» в другую мелодию, получается контрапункт»⁷¹.

Подобное использование контрапункта, по мнению авторов, характерно и для литературных произведений, и для музыки: «Важны не столько мнения персонажей, соответствующие их социальным типам и характерам (как в плохих романах), сколько те отношения контрапункта, в которые они вступают <...> Контрапункт служит не для передачи разговоров, реальных или вымышленных, но, чтобы поднялось во весь рост безумие всякого разговора, всякого диалога, даже внутреннего. Именно это романист должен извлечь из восприятий, переживаний и мнений своих психосоциальных «прототипов». Авторы приводят в пример романы Д. Дос Пассоса и М. Пруста, достигших «невиданного искусства контрапункта в своих составных целых, формируя их из персонажей, хроникальных мотивов, биографий, кинокадров, в то время как план о композиции расширяется до

⁷⁰ Гудмен Н. Способы создания миров. М.: Идея-пресс – Праксис, 2001. С. 172.

⁷¹ Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. С. 238.

бесконечности, увлекая все в Жизнь, в Смерть, в город-космос»⁷², подчеркивая тем самым способность искусства органически включать в свою структуру другие элементы, позднее разработанную в онтологической интермедиальности.

Необходимо отметить, что направления исследований интермедиальности разделились на две ветви: технологическое и семиотическое. Первое из них связано с термином «медиум» (медиа), переводящегося с латинского как «середина, нечто среднее, промежуточное». Термин используется давно и имеет огромное количество значений, большинство наук определяет его по-своему. В рамках первого направления, в теории коммуникации стало актуальным представление о «медиа» как о «средстве коммуникации», «техническом средстве публикации». Если труды Н. Гудмена, Ж. Делеза и Ф. Гваттари послужили стимулом к разработке интермедиальности в семиотическом значении, то в 1950-60 годы произошло философское осмысление интермедиальности в технологическом значении. Основная заслуга такого осмысления принадлежит М. Маклюэну⁷³. Учёный охватывает термин «медиа» во всей полноте его значений. К «медиа» он относит и язык (как говорение, так и письмо), и числа, и средства передвижения (самолёт, велосипед, автомобиль), и средства коммуникации (телефон, книгопечатание, телевидение), и средства идеологического воздействия (реклама). Медиа, таким образом, расширяется до любого объекта, созданного человеком и направленного на увеличение его возможностей. Медиа, с точки зрения М. Маклюэна, становится технологической симуляцией сознания, симуляцией, которая смогла бы включиться в творческий процесс наравне с самим человеком. Медиа берут на себя функцию продолжения и усиления определённых чувств человека и

⁷² Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? М.: Институт экспериментальной социологии, СПб.: Алетейя, 1998. С. 243.

⁷³ См. об этом подробно: Архангельская И.Б. Маршалл Маклюэн: монография. Н.Новгород: НКИ, 2010. 291 с.

становятся важным средством самоопределения человека в мире. Способность медиа к сочетанию, гибридизации («момент истины и откровения, рождающий новые формы... момент свободы и пробуждения из обычного оцепенения и немоты, в которые сами же медиа повергают наши чувства»⁷⁴) позволяет людям ощутить системность мира, приблизиться к пониманию его целостности. Из определения М. Маклюена следует, что сочетание медиа порождает новые формы. Однако форма, то есть то, что порождается медиумом, не равна самому медиуму – технологическому продолжению чувств человека. Такой подход к пониманию медиа, при котором медиа понимается как нечто внешнее, материальное (информационные технологии, технические средства коммуникации) – медиатехнологический подход – разрабатывается М. Маклюеном, Н. Луманом, Г. Мейном, У. Пайлиотетом и другими.

Наряду с медиатехнологическим, разрабатывается также и семиотический подход, представленный работами О.А. Ханзен-Лёве, Д. Хиггинса, И. Пэча, Д. Хэйуорда, Й. Шрётера, Н.В. Тишуниной, И. Е. Борисовой и другими.

Проблема синтеза искусств, таким образом, не нова, ее истоки можно проследить с самых ранних периодов развития искусства, но со второй половины XX века она была актуализирована, получила новое освещение и особый термин для своего обозначения – «интермедиальность». Новый термин свидетельствует о новом этапе осмысления проблемы взаимодействия искусств. Несмотря на то, что, как было отмечено, понятие интермедиальность не применимо для античной литературы, а возникновение и актуализация этого понятия относятся к значительно более позднему периоду, интересным всё же представляется проследить проявления интермедиальности в текстах XX–XXI вв. именно на примере

⁷⁴ Маклюен М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека М.: КАНОН-пресс-Ц, 2003. С. 68.

интерпретаций античного мифологического сюжета. Если для античной литературы характерен синкретизм, а не интермедиальность, то для выбранных для анализа произведений XX–XXI вв. использование интермедиальности может служить свидетельством потребности в возврате утраченной целостности, синкретизму.

1.3. Современные подходы к теории интермедиальности

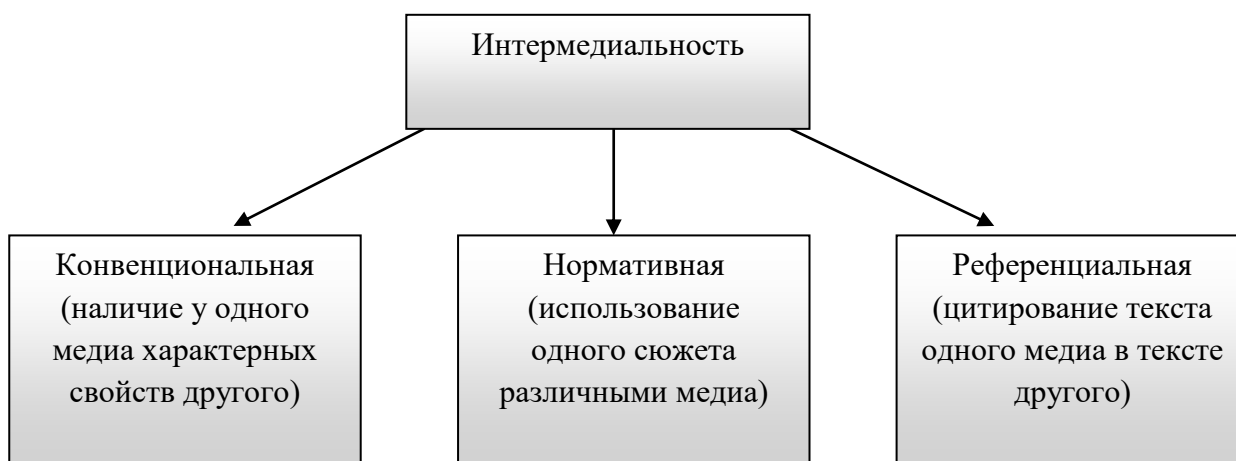
Определение самого понятия «интермедиальность» или выбор определения из существующих является необходимой задачей исследования. Для того чтобы применить теорию интермедиального анализа в отношении выбранного сюжета о Медее, необходимо определить свою позицию среди множества точек зрения. Уточним, что определения будут даваться в рамках семиотической интермедиальности, а не технологической. Анализ различных классификаций, как отмечено выше, позволяет утверждать, что в основе большинства существующих в отечественном литературоведении определений понятия лежат классификации, предложенные немецкими и австрийскими учеными – О.А. Ханзен-Лёве, Й. Шрётером, В. Вольфом, И. Раевски. Нами будут последовательно рассмотрены определения, предложенные немецкими учеными, а затем по апофатическому принципу выбраны те, которые отвечают нашему представлению об интермедиальности.

К наиболее ранним классификациям относится понимание интермедиальности О.А. Ханзен-Лёве (род. 1947, Вена) – австрийского слависта и теоретика литературы, профессора Мюнхенского и Венского университетов. Избранный в 1995 г. членом-корреспондентом Австрийской академии наук, О.А. Ханзен-Лёве значительное внимание в исследованиях уделяет проблеме интермедиальности: публикует в 1983 г. работу «Интермедиальность и интертекстуальность. Проблема корреляции между словесным и изобразительным искусствами на примере русского модерна», а с 1999 г. по 2003 г. руководит проектом «Система интермедиальности в современном российском обществе».

В книге «Интермедиальность в русской культуре: От символизма к авангарду» О.А. Ханзен-Лёве останавливается на значимых школах и направлениях (структурализм и семиотика), повлиявших на них философских концепциях (Г.В.Ф. Гегеля и С. Кьеркегора), а также формулирует определения интермедиальности, заключающиеся в

представлении о ней, как о переносе мотивов, конструктивных принципов или концептуальных моделей. В дальнейшем производится анализ различных авангардистских проявлений в русском модернизме, в частности, в поэзии и живописи.

Ученый выделяет три значения интермедиальности, сопоставимые по сути с описанной позднее Й. Шрётером онтологической, трансмедиальной и трансформационной интермедиальностью. Первое из них он называет конвенциональной⁷⁵ и определяет её как наличие у одного медиа характерных свойств другого. Второй вид, предложенный автором, назван им нормативной. В качестве примера в данном случае приводится использование одного сюжета различными медиа. Наконец, третий вид интермедиальности О.А. Ханзен-Лёве определяет как референциальный, подразумевающий цитирование текста одного медиа в тексте другого. Графически классификацию интермедиальности О. А. Ханзен-Лёве можно представить следующим образом:



В опубликованном в 1998 г. исследовании Йенса Шрётера (род. 1970 г.) впоследствии разрабатывается классификация интермедиальности,

⁷⁵ Hansen-Love A. Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort und Bildkunst – am Beispiel der russischen Moderne // Wiener Slawistischer Almanach. Sbd.11. Wien, 1983. S. 291-360.

содержащая уже четыре возможных её вида. Являясь профессором медиакультуры в Боннском университете, профессором теории и практики мультимедийных систем в Зигенском университете, Й. Шрётер проводит исследования в области теории и истории цифровых медиа, теории и истории фотографии, интермедиальности, трехмерных изображений, аудиовизуальных материалов, работает над проектом «Виртуализация скульптуры: реконструкция, презентация, установка».

Немецкий исследователь предлагает классификацию, являющуюся, на наш взгляд, наиболее всеобъемлющей, и подразумевающую разделение интермедиальности на синтетическую, трансмедиальную, трансформационную и онтологическую. О синтетической интермедиальности⁷⁶ можно говорить в том случае, когда речь идет о процессе слияния нескольких медиа в качественно новое медиа, которое будет больше, чем простая сумма его частей, то есть совокупность отдельных медиа приведет к созданию некоего единства. Говоря об этом типе интермедиальности, автор отмечает, что подобный синтез отсылает к идеям Р. Вагнера о «Gesamtkunstwerk».

Первое из возможных толкований понятия, предложенных Й. Шрётером – «синтез медиа», направленный на возврат к утраченной целостности бытия, остается «искусством будущего», подразумевающий новый тип художественного мышления. В данном случае предполагаются равноправные отношения между медиа, в то время как при переводе языка одного искусства на язык другого взаимодействующие искусства семантически не равны. Пример равноправного сосуществования медиа будет являться скорее областью технологической интермедиальности, а не семиотической. В этом значении, кроме того, сложно разграничимы простая

⁷⁶ Schröter J. Intermedialität. [Электронный ресурс]. URL: http://www.theorie-der-medien.de/text_detail.php?nr=12/ (дата обращения: 10.09.2016).

совокупность медиа и возникновение синтеза, интермедиальность и синтетические виды искусств.

Формальная или трансмедиальная интермедиальность, содержащая в своем наименовании приставку «транс-» – «сквозь» подразумевает наличие общих мотивов, элементов, тем у различных медиа, использование их в разных медиальных средах. Так, например, у импрессионизма, фотографии и кинематографа прослеживается общий «режим» изображения. Картины, фотографии, комиксы содержат общие элементы: соотношения кадров в кадре, угла, высоты, уровня и расстояния до точки обзора, хотя каждый из видов искусства обладает специфическими характеристиками.

Примером данного вида интермедиальности может служить и использование одного сюжета в различных медиальных средах, обращение к темам других произведений искусства, воплощение одного и того же сюжета в различных видах искусства. Некоторые исследователи отмечают, что в данном случае интермедиальным будет скорее подход к взаимодействию различных медиа, а не само явление взаимодействия⁷⁷. Нам же представляется, что один и тот же мотив, тема может рассматриваться не только в разрезе разных видов искусств, но и с временной точки зрения (например, интерпретация одного сюжета авторами разных эпох) или национальной. Таким образом, использование одного и того же мотива или темы может характеризовать не только разные виды искусств, а значит не может быть выделено как специфическая особенность интермедиальности или быть её видом.

Третий вид интермедиальности – трансформационная – заключается в процессе «трансформации», перевода из одной знаковой системы в другую. Й. Шрётер приводит в качестве примера картину в фильме или здание на фотографии, которые являются уже не картиной или зданием, а

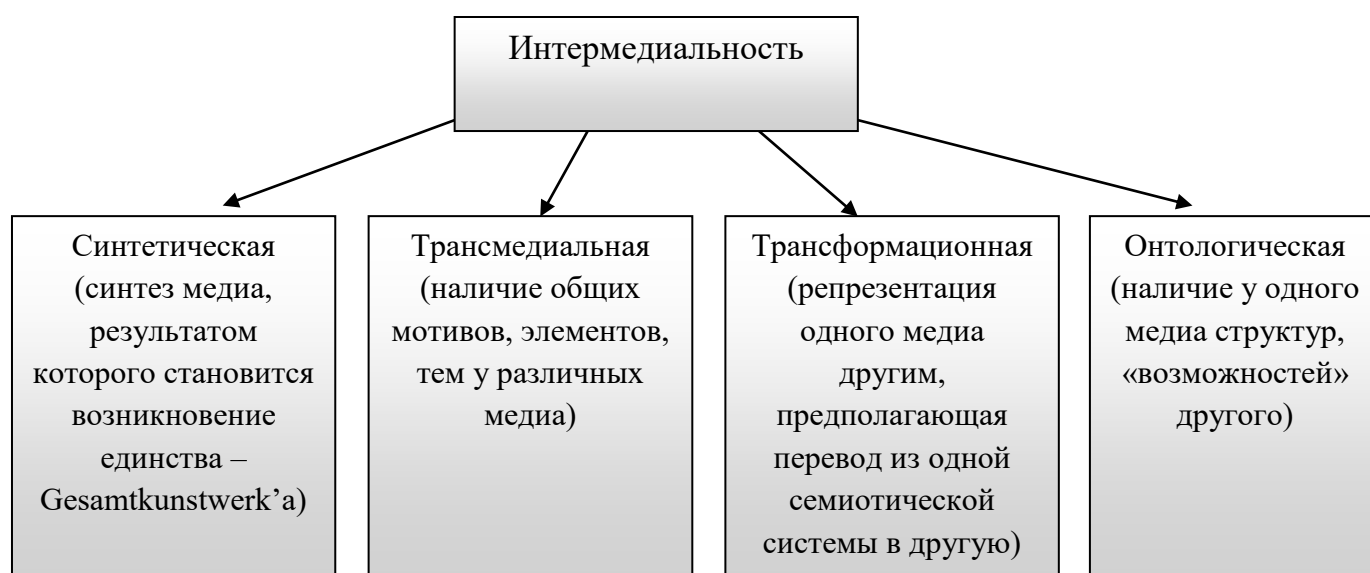
⁷⁷ Хаминаова А.А., Зильберман Н.Н. Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 389. С. 42.

неотъемлемой частью среды, которую они представляют. Трансформационная интермедийность, с нашей точки зрения, полностью отражает сущность интермедийности. К этому виду интермедийности можно отнести все примеры воссоздания одного вида искусства средствами другого, порождающие взаимодействие на смысловом уровне, и подразумевающие **соотнесение с конкретным видом искусства, его отдельными элементами или образами**, в частности экфрасис, изображение театра или описание танца в литературном произведении, «цитирование» картины в кинематографе.

Представление о четвертом виде интермедийности – онтологической основано на выявлении «онтологических», первоначальных свойствах конкретного медиа, раскрывающих его сущность, и использование этих свойств другими медиа. Об этом виде интермедийности можно говорить, если один вид искусства содержит структуры или «возможности»⁷⁸ другого. В отношении этого вида интермедийности часть исследователей, полагает, что при таком толковании речь идёт не о взаимопроникновении искусств, а о специфических особенностях конкретного вида искусства и, следовательно, в данном значении интермедийность не может быть выделена как вид. По нашей же мысли этот вид интермедийности можно также признать собственно интермедийностью с некоторыми уточнениями. В указанном случае дело не в особенностях какого-либо искусства, а в том, что при таком взаимодействии одно искусство использует методы, приемы другого, переносит образный смысл типичных для него характеристик. Таким образом, к примеру, роман не просто отличается кинематографичностью сам по себе, он становится таким благодаря сознательному использованию приемов кинематографа автором. Наличие общих черт у разных видов искусства является не их «онтологическим» свойством,

⁷⁸ Schröter J. Intermedialität. [Электронный ресурс]. URL: http://www.theorie-der-medien.de/text_detail.php?nr=12/ (дата обращения: 10.09.2016).

(кинематографичность не характерна для романов в целом) а результатом применения приёмов другого искусства, «наделяющих» его этими свойствами. Определение «онтологическая» понимается нами, иначе говоря, как свойство искусства репрезентируемого, а не репрезентирующего. В данном случае мы имеем дело с «цитированием» не собственно другого вида искусства или его части (картины, книги, скульптуры и так далее), а с использованием одним видом искусства характерных черт другого (живописности, способности к широкому временному охвату, статичности). Классификация интермедиальности Й. Шрётера графически может быть представлена следующим образом:



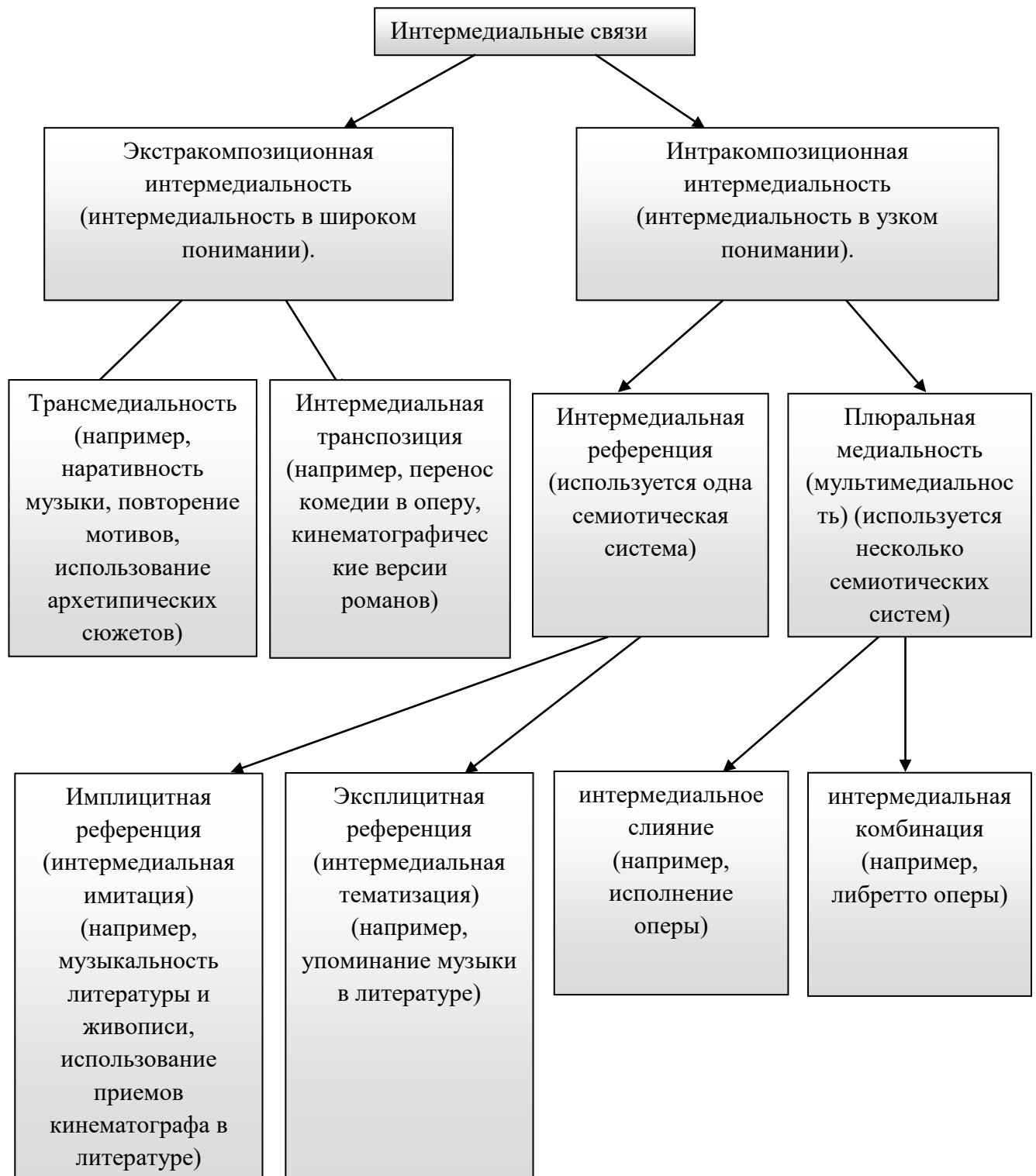
Одна из наиболее широких классификаций интермедиальных связей принадлежит Вернеру Вольфу. В. Вольф родился в Мюнхене в 1955 году. Он изучал английский и французский языки в университетах Мюнхена, Кентербери и Тулузы и получил докторскую степень в 1984 г., защитив диссертацию по французской сентиментальной драме XVIII в. («Ursprünge und Formen der Empfindsamkeit im französischen Drama»). С 1994 года он возглавляет кафедру английского языка и общей литературы в Университете Граца в Австрии и является членом Международной ассоциации исследований слова и музыки, членом-корреспондентом Академии наук Австрии. Область его интересов охватывает Английскую литературу XVIII –

XXI вв., литературную теорию, изучение интермедиальности (главным образом, отношения между литературой и музыкой).

В своем исследовании «Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality» (2002 г.) он подразделяет интермедиальность на две большие группы – экстракомпозиционную (широкое понимание интермедиальности) и интракомпозиционную (узкое понимание)⁷⁹. К первой группе автор относит трансмедиальность (например, нарративность музыки и литературы) и интермедиальную транспозицию (например, перенос новеллы в оперу), что в общем смысле может быть соотнесено с онтологической и трансмедиальной интермедиальностью Й. Шрётера, определенных в его исследовании 1998 г. Интермедиальность в узком понимании (интракомпозиционная интермедиальность) в трактовке В. Вольфа в свою очередь подразделяется на интермедиальную референцию, подразумевающую использование одной семиотической системы (например, музыкальность литературного произведения, дискуссии о музыке в литературе) и плюральную медиальность, использующую более одной семиотических систем (например, исполнение оперы, текстовая основа оперы). Подобная классификация была создана В. Вольфом для музыкальных произведений, содержит детальный обзор всевозможных модусов музыки (либретто, исполнение оперы, упоминание музыки в литературе) и учитывает специфику конкретного вида искусства. Классификация же Й. Шрётера, охватывающая все виды искусства и совпадающая с точкой зрения В. Вольфа по широте взгляда на проблему, на наш взгляд, лишена излишней детализации и в то же время предлагает всесторонний подход к интерпретации понятия.

⁷⁹ Wolf W. Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ingentaconnect.com/content/rodopi/wms/2002/00000004/00000001/art00003/> (дата обращения: 16.10.2016).

Схематически классификация интермедиальных связей В. Вольфа выглядит следующим образом:



Определения, данные О.А. Ханзен-Лёве и Й. Шрётером, соотносятся по содержанию и с предложенной классификацией преподавателя романских языков и литературы Свободного университет Берлина Ирины Раевски (род.

1968 г.). В 2016 г. в качестве приглашенного профессор по изучению итальянской и французской литературы и медиакультуры в Университете Гумбольдта в Берлине, а в 2018–2019 гг. в качестве преподавателя центра изучения интермедиальности в г. Грац И. Раевски продолжает исследования в области своих основных интересов – медиакультурологии и теория медиа, интермедиальности в теории и культурной практике, интертекстуальности, начатые в 1995 г.

Предложенная исследователем в статье «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality» (2005 г.) классификация интермедиальности состоит из трех видов: транспозиция, комбинация, референция. В качестве примера транспозиции приводится экранизация, подразумевающая возникновение нового «медиапродукта»⁸⁰, трансформированного в другом «носителе». При таком понимании интермедиальности, сходном с представлением о трансмедиальной интермедиальности Й. Шрөтера и нормативной О.А. Ханзен-Лёве, «оригинальный» текст становится источником нового «медиапродукта». Комбинация, с точки зрения И. Раевски, заключается в смешении или интеграции минимум двух различных видов искусства, приводящих к созданию нового, независимого вида искусства. К комбинации по сути относятся синтетические виды искусства, такие как опера, комиксы, кинематограф. Подобная трактовка может быть соотнесена отчасти с синтетической интермедиальностью Й. Шрөтера. Референция же подразумевает имитацию одним «медиапродуктом» элементов или структур другого, ссылку на конкретную работу или жанр. Суть этого вида интермедиальности может быть передана через конструкцию «как если бы»⁸¹, например, в литературном произведении автор строит описание таким образом, как если бы он имел в распоряжении инструменты кинематографа.

⁸⁰ Rajewsky I. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality // *Intermedialités*. №6 (Automne). 2005. P. 44.

⁸¹ Там же.

Интермедиальность в данном значении совпадает с представлениями Й. Шрётера об онтологической интермедиальности и О.А. Ханзен-Лёве о конвенциональной.

Работы, посвященные проблеме интермедиальности, в настоящее время представляют собой значительный пласт исследований и в отечественной гуманитаристике. Подобный интерес к теории вопроса объясняется поливалентностью понятия «интермедиальность», его соотносимостью с такими сферами гуманитарного знания, как социология, литературоведение, культурология, философия, отчасти с техническими науками, а также тем, что содержание понятия отвечает таким современным тенденциям, как глобализация, технологизация и интерес к трансгуманизму.

В общем смысле среди всех рассмотренных нами работ с содержательной точки зрения можно выделить несколько основных аспектов проблемы интермедиальности, привлечших внимание авторов, и разделить их на условные группы. Так, значительная часть исследователей обращается к истории проблемы и пытается дать собственное определение понятию, в основном отдавая предпочтение его семиотическому значению. Вторая группа исследований посвящена разграничению смежных с интермедиальностью понятий. Исследователи третьей группы, не сосредотачивая значительного внимания на терминологической стороне вопроса, применяют теорию к практике, находя различные примеры проявления интермедиальности в конкретных художественных произведениях. Определение термина «интермедиальность» в такого рода исследованиях, дается, таким образом, опосредованно, позволяя через примеры разъяснить взгляд автора на теорию вопроса. Граница между первой, второй и третьей группой, однако, нечетки, исследователи, занимающиеся теоретическим аспектом проблемы, зачастую обращаются и к конкретным произведениям искусств. Четвертая группа исследователей, не останавливаясь на семиотическом и культурологическом значении, рассматривает понятие с социологической или технологической стороны.

Наконец, можно выделить исследования, посвященные перспективам развития вопроса и обзору его современного состояния.

Что касается **первой** выделенной группы исследователей, определяющих в своих работах понятие «интермедиальность», к наиболее значимым отечественным авторам следует отнести Санкт-Петербургских культурологов, чьи терминологические разработки станут для многих последующих исследователей ориентиром. Так, Н.В. Тишунина в Материалах международной научной конференции к 80-летию профессора М.С. Кагана, отмечая необходимость выделения понятия из рядоположенных – интертекстуальность и взаимодействие искусств, дает обзор истории обращения к проблеме. В качестве отправной точки возникновения интереса к ней в академическом литературоведении автор отмечает статью М.П. Алексеева «Тургенев и музыка» (1918 г.), в которой И.С. Тургенев назван самым страстным из русских писателей любителем музыки. Роль музыки, музыкальных впечатлений И.С. Тургенева, его предпочтений, с точки зрения М.П. Алексеева, заключается в возможности с её помощью дать общую оценку мирозерцания писателя. М.П. Алексеев обращает внимание на то, что значение музыки для Тургенева не исчерпывается близостью с «жизнью сердца», и является для него потребностью, а не просто впечатлением. Этим объясняется большое количество эпизодов в романах И.С. Тургенева, где герои поют и играют.

Еще одной вехой в изучении интермедиальности автор называет книгу М.С. Кагана «Морфология искусства» (1972 г.), рассматривающую мир искусства как разомкнутую систему. Отмечается значение введенного М. Бахтиным понятия «диалогичности» и «полифонизма», положение об интертекстуальной природе любого дискурса Р. Барта, представление о «полиглотизме» культуры Ю.М. Лотмана, а также вклад И.П. Ильина в толкование понятия «медиа». Н.В. Тишунина рассматривает то, каким образом происходит процесс взаимодействия разных семиотических рядов. Отмечается, что сначала «осуществляется перевод одного художественного

кода в другой, а затем происходит взаимодействие, но не на семиотическом, а на смысловом уровне»⁸². Автор указывает и на художественный эффект, возникающий при переносе «визуальных» элементов в вербальный ряд и порождающий смысловые ассоциации. В качестве примера приводится описание картины, которое переносит в литературный текст образный смысл цвета, колорита, формы, композиции и т.д. В заключении исследователь указывает на возможность толкования понятия «интермедиальность» в широком и узком смысле. Термин, с её точки зрения, можно определить в узком смысле как «особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств»⁸³, в широком – как «создание целостного полихудожественного пространства в системе культуры (или создание художественного «метаязыка» культуры)⁸⁴. Интермедиальность определяется также как форма диалога культур и как методология анализа.

Еще один представитель Санкт-Петербургской школы – А.Ю. Тимашков подходит к анализу термина с широкой культурологической точки зрения. Начиная с определения понятия «медиа», он указывает на многозначность термина в различных науках, определяемого как «средство», «среда», «посредник». В своей статье «К истории понятия интермедиальности в зарубежной науке» автор разграничивает представление об интермедиальности, рассматриваемой в медиатехнологическом и семиотическом смысле. В классификации интермедиальности в последнем значении А.Ю. Тимашков опирается на типологию Й. Шрётера и выделяет вслед за ним четыре возможных вида

⁸² Тишунина Н.В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. Материалы международной научной конференции. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. Серия «Symposium». Вып. № 12. СПб., 2001. С. 154.

⁸³ Там же.

⁸⁴ Там же.

явления. В качестве примера первого значения термина – «синтеза медиа» можно привести анализируемую Санкт-Петербургским исследователем в его диссертации футуристическую оперу «Победа над Солнцем», созданную А.Е. Крученых, М.В. Матюшиным, К.С. Малевичем. Опера, по замечанию автора, представляет собой паритетный синтез искусств, где каждый текст создается для наиболее полного воплощения одного замысла средствами различных видов искусств и одновременно воздействует на зрителя.

Иллюстрацией второго выделяемого значения «трансмедиальной интермедиальности», то есть соотношения «проявлений одного и того же нарратива в разных медиаальных субстратах»⁸⁵ в работе А.Ю. Тимашкова становится единство мотивов произведений литературы и графики в творчестве О. Бердсли.

Примером «трансформационной интермедиальности» – репрезентации «одного медиума другим»⁸⁶, является в исследовании цитирование произведений изобразительного искусства в литературных произведениях О. Бердсли, иллюстративность его графики, использование образов книг в рисунках (экслибрис О. Бердсли «Блюдо с книгами»), упоминания произведений изобразительного искусства в его литературных произведениях.

Наконец, проявлением «онтологической» интермедиальности, которая предполагает наличие общих и отличных черт у различных медиа в работе А.Ю. Тимашкова становится исследуемая визуальная образность литературных произведений О. Бердсли, проявляющаяся, в том числе, в его романтической повести «Под Холмом, или История Венеры и Тангейзера», а

⁸⁵ Цит. по: Тимашков А. Ю. «К истории понятия интермедиальности в российской и зарубежной науке» // *Žmogus ir žodis*, issue: *Literatūrologija: Mokslo darbai*. 2007. №9. С. 25.

⁸⁶ Там же.

также единая стилистическая «траектория эволюции творчества О. Бердсли»⁸⁷, литературных произведений и графики.

Помимо классификации искусствоведческих подходов к пониманию интермедиальности, в своей диссертации, представляющей собой широкий взгляд на синтетические процессы в искусстве и художественной культуре, А.Ю. Тимашков обозначает две возможные модальности интермедиальности – «универсальный принцип творчества» и «авторская стратегия, обусловленная историческим развитием художественной культуры»⁸⁸. В качестве универсального принципа современной культуры интермедиальность отражает её доминирующую тенденцию к универсализации дискурсов. Рассматривая примеры проявления интермедиальности в творчестве О. Бердсли, Э. Шиле, А. Кубина, А.Е. Крученых и других представителей художественной литературы и изобразительного искусства рубежа XIX–XX веков, автор подчеркивает, что интермедиальность не просто характерна для конкретных писателей и художников, а является общим для культуры принципом. Таким образом, помимо существующих классификаций значения термина интермедиальность, А.Ю. Тимашков утверждает возможность рассмотрения интермедиальности как на общем культурологическом уровне, как свойство культуры в целом, так и на уровне творчества конкретных авторов, как свойство стиля отдельного представителя культуры.

Помимо определения понятия интермедиальности и отсылки к истории вопроса, А.Ю. Тимашков делает вывод об усилении тенденции к более широкому семиотическому пониманию «интермедиальности», выявлению интермедиальных связей за пределами отдельного текста. В данном случае имеется в виду интермедиальность как имманентное свойство текста, при

⁸⁷ Тимашков А.Ю. Интермедиальность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа XIX–XX веков: Автореферат дис. ... канд. искусствовед. наук. Санкт-Петербург, 2012. С. 18.

⁸⁸ Там же. С. 6.

котором «в расчет берутся универсальные свойства высказываний, не зависящие от автора и определяемые онтологией коммуникации»⁸⁹.

Необходимо отметить, что столь широкий охват понятия, произведенный А. Ю. Тимашковым, включает многочисленные отсылки к более ранним зарубежным исследованиям, преимущественно немецким. Отечественные же разработки в значительной мере проводились под их существенным влиянием. К примеру, в классификации взаимодействия искусств, приводимой в статье А.А. Хаминовой, Н.Н. Зильберман, можно отметить многочисленные совпадения с классификацией В. Вольфа в упомянутой выше работе о связях слова и музыки. Подразделяя взаимодействие искусств на внутрикомпозиционное и внекомпозиционное, исследователи также выделяют в рамках внекомпозиционного – трансмедиальность (аналогично у В. Вольфа) и транспозицию (у В. Вольфа – интермедиальная транспозиция), а в рамках внутрикомпозиционного – комбинацию (аналогично у В. Вольфа), сплав (у В. Вольфа – интермедиальное слияние), референцию (у В. Вольфа – эксплицитная референция) и трансформацию (у В. Вольфа – имплицитная референция). Различно последующее более подробное деление у А.А. Хаминовой, Н.Н. Зильберман трансформации на *моделирование* материальной фактуры, *проекцию* формообразующих принципов и *инкорпорацию*, определяемую как «включение образов, мотивов, сюжетов произведений одного искусства в структуру другого»⁹⁰, на наш взгляд, сложно отделимую от трансмедиальности, определяемой как «проявление одного и того же нарратива в разных медиа (повтор мотивов, обращение к

⁸⁹Тимашков А.Ю. Интермедиальность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа XIX-XX веков: Автореферат дис. ... канд. искусствoved. наук. Санкт-Петербург, 2012. С. 11.

⁹⁰Хаминова А.А., Зильберман Н.Н. Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 389. С. 43.

вечным темам)»⁹¹. Принципиальное различие с трактовкой В. Вольфа заключается в заметном сужении значения термина «интермедиальность». Если в классификации немецкого исследователя все перечисленные элементы объединяются общим понятием интермедиальности и являются её разновидностями, то в понимании А.А. Хаминовой, Н.Н. Зильберман к собственно интермедиальности относятся только референция и трансформация.

По мнению исследователей А.А. Хаминовой и Н.Н. Зильберман, в данной типологии представлен ряд форм взаимодействия искусств, переплетающихся с интермедиальностью, но не являющихся ею. Последние полагают, что «в основе интермедиальности лежит именно ситуация межсемиотического перевода и последующего диалога искусств. В интермедиальности контактирующие искусства имеют различный статус, они функционально и семантически неравны (трансформационная интермедиальность)»⁹². Под интермедиальностью подразумевается результат процесса, а под синтезом искусств (синестезией) – сам процесс, его переживание. Также авторы исключают из понятия интермедиальности представление о ней как о проявлении одного и того же сюжета в различных медиа (трансмедиальность). В данном случае отмечается, что интермедиальным будет «сам подход к включению различных медиа в ситуацию интермедиального взаимодействия, при котором языки искусств вступают в тексте интерпретатора в сложные системы соотношений, перевода и диалога»⁹³. Отрицая трактовку Й. Шрётера в онтологическом значении, томские исследователи указывают на тот факт, что это лишь особенность отдельного вида искусства, отсылающая «к представлениям о

⁹¹ Хаминова А.А., Зильберман Н.Н. Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 389. С. 43.

⁹² Там же. С. 42.

⁹³ Там же.

монолитности искусства прошлого»⁹⁴, а не разновидность интермедиальности.

Развивает теоретические исследования интермедиальности и Санкт-Петербургский культуролог И.Е. Борисова. В своей статье автор также предлагает обзор истоков и предпосылок значительного повышения интереса к теме интермедиальности. Сформированная, по мнению исследователя, в 1950–1960 гг. в рамках компаративистики, интермедиальность «подведомственна истории эстетики: вопросы соотношений искусств, их воздействия друг на друга и возможностей взаимного семантического обмена имманентны всей истории искусств»⁹⁵. И.Е. Борисова также рассматривает ключевые для развития теории вопроса фигуры, выделяя работы о взаимодействии литературы, живописи и музыки. Так, приводятся исследования О. Ветцеля о «взаимном освещении искусств», посвященные идее взаимопроникновения литературы и живописи, монография Кельвина С. Брауна «Музыка и литература. Сравнение искусств», «Философия новой музыки» Теодора В. Адорно. В статье И.Е. Борисовой, в отличие от аналогичных работ, помимо исторического обзора, дан и взгляд на философские предпосылки возникновения интереса к проблеме.

Если работы первой группы имеют своей задачей дать определение интермедиальности как таковой, то исследования **второй** условной группы ставят данное понятие в ряд близких по смыслу, но не являющихся интермедиальностью понятий, и разграничивают их.

К одной из значительных работ в этой группе исследований можно отнести учебное пособие Н.Г. Владимировой «Интертекстуальность. Интермедиальность. Интердискурсивность», снабженное глоссарием, содержащим точные определения указанных понятий. Книга представляет

⁹⁴ Борисова И.Е. Zeno is here: В защиту интермедиальности (Рец. на кн.: Слово и музыка. М., 2002) // НЛО. 2004. № 65 [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/65/boris37.html/> (дата обращения: 10.09.2016).

⁹⁵ Там же.

собой широкий взгляд на поле исследования смежных явлений и позволяет читателю четче отграничить каждое из них.

Автор называет конец 1990-х гг. временем актуализации понятия «интермедиальность», соотносит интерес к нему с разработкой проблем интертекстуальности и отмечает вклад Н.В. Тишуниной, давшей, по мнению Н.Г. Владимировой, одно из первых определений понятию. Объектом интермедиального анализа исследователю видится «особый тип структурных взаимосвязей внутри художественного произведения, основанный на взаимодействии языков разных видов искусства в системе единого художественного целого»⁹⁶. В отношении исследования интермедиальности автор утверждает возможность применения той же модели «текста в тексте», что и для интертекстуальности. Рассматривая различные значения термина, Н.Г. Владимирова отмечает приоритет представления об интермедиальности как о «цитировании», межтекстовом взаимопроникновении, при существующем мнении о ней как о синтезе, взаимопроникновении искусств. В книге последовательно рассматриваются живое слово (говорение) в пластических искусствах (в живописи, скульптуре, комиксах, наивах), образы текста (рукописи, книги) в скульптуре и живописи, экфрасис (образ книги), риторический дискурс в пластических искусствах (создание портретов писателей, являющихся аллюзивным обращением к их творчеству). Отдельные главы посвящены архитектурным кодам в литературном произведении («Шпиль» У. Голдинга), скульптуре и живописи как кодирующим устройствам словесного текста, пиктуропоэтике.

Интересен также подход С.Д. Титаренко, рассматривающей в статье «Проблемы взаимодействия интертекстуальности и интермедиальности в мифопоэтике русского символизма (от цитаты в тексте – к медиамифу)» концепты интермедиальности, понятия «интермедиального поля», «медиамифа», выделенные О.А. Ханзен-Лёве, в сопоставлении с проблемой

⁹⁶ Владимирова Н. Г. Интертекстуальность. Интермедиальность. Интердискурсивность: учеб. пособие. Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2016. С. 97.

интертекстуальности в поэтике русского символизма. Автор не разграничивает, а отмечает общность природы и выполняемых функций понятий интертекстуальность и интермедиальность, называя последнюю разновидностью или составляющей интертекстуальности, видом «текста в тексте». Находя продуктивным подход к изучению интермедиальности с точки зрения теории интертекстуальности, а не с точки зрения синтеза искусств, С.Д. Титаренко приходит к выводу, что в поэтике русских символистов оба понятия дополняют друг друга и служат задаче «усиления знаковой природы текста».⁹⁷

Исследует проблему интермедиальности в более широком контексте Н.С. Олизько, чья статья посвящена интермедиальности как разновидности интердискурсивных отношений⁹⁸, А.В. Кремнева, определяющая точки соприкосновения интертекстуальности, интермедиальности и интердискурсивности⁹⁹, В.В. Волков, полагающий, что интермедиальность должна изучаться как один из атрибутов художественности, проявляющейся во всех жанрах и идиостилиях. В контексте эстетического восприятия интермедиальность является, по мнению автора, свойством и функцией художественного текста, «суть которой – перекодирование информации на основе ее перевода из одной сенсорной модальности в другую»¹⁰⁰.

В условно выделяемой **третьей** группе, являющейся весьма обширной и отличающейся от первой отсутствием теоретических разработок проблемы, также можно отметить ряд значимых, на наш взгляд, исследований.

⁹⁷ Титаренко С.Д. Проблемы взаимодействия интертекстуальности и интермедиальности в мифопоэтике русского символизма (от цитаты в тексте – к медиамифу) // Культура и текст. 2017. № 3 (30). С. 59.

⁹⁸ Олизько Н.С. Интермедиальность как разновидность интердискурсивных отношений // Мировая литература в контексте культуры. 2008. № 3. С. 77-79.

⁹⁹ Кремнева А.В. Интертекстуальность, интермедиальность, интердискурсивность: точки соприкосновения // Филология и человек. 2017. № 2. С. 57-71.

¹⁰⁰ Волков В.В. Интермедиальность как атрибут художественности (лингвогерминевтика термина) // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2014. № 2. С. 138.

Так, в статье Е.Н. Шевченко «Интермедиальность литературного и театрального текста (на примере романа Орхана Памука «Меня зовут Красный» и одноимённого спектакля Татарского государственного Академического театра им. Г. Камала)» об интермедиальности речь идет в отношении обсуждения канонов восточной миниатюры и западной живописи, описания персидских миниатюр, «цветного» восприятие героями действительности¹⁰¹.

Интересует исследователей интермедиальность и на материале романов В. Набокова. Е.П. Шиньев, прямо цитируя Тишунину Н.В. (не ссылаясь, однако, на последнюю в примечаниях), ориентируется в своих исследованиях на два предложенных ею значения термина. Автор использует теорию интермедиальности в более широком из предложенных Н.В. Тишуниной значении применительно к роману Набокова «Дар», отмечая аллюзии на живописные полотна Б. Кустодиева, А. Руссо. Помимо кодов различных видов искусств, однако, исследуется и сочетание различных жанровых кодов, что не является областью собственно интермедиальности¹⁰².

Тюменский исследователь А. В. Григоровская в статье посвященной стилевой доминанте антиутопии А. Старобинец «Живущий» не отвечая однозначно на вопрос, «является ли Интернет пространством искусства?»¹⁰³, отмечает тенденцию к вытеснению Интернетом литературы и анализирует текст, построенный как переписка в социальных сетях. Интермедиальность определяется автором в данном случае как диалог культур, а именно интернет-культуры и культуры религиозной.

¹⁰¹ Шевченко Е.Н. Интермедиальность литературного и театрального текста (на примере романа Орхана Памука «Меня зовут Красный» и одноимённого спектакля Татарского государственного Академического театра им. Г. Камала) // Ученые записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2016. Т. 158. № 1. С. 271-282.

¹⁰² Шиньев Е.П. Интермедиальность как механизм межкультурной диффузии в литературе (на примере романов В.В. Набокова «Дар») // Аналитика культурологии. 2009. № 2 (14). С. 111-116.

¹⁰³ Григоровская А.В. Интермедиальность как стилевая доминанта антиутопии А. Старобинец «Живущий» // Павермановские чтения. Литература. Музыка. Театр. Сборник научных трудов. Екатеринбург, 2014. С. 123.

Отдельным аспектам интермедиальности и проявления её в конкретных произведениях посвящено большое количество исследований упомянутых разработчиков теории вопроса А.Ю. Тимашкова, И.Е. Борисовой, Н.Г. Владимировой, С.Д. Титаренко и других.

Можно выделить также значительную группу исследований, уделяющих внимание конкретному проявлению интермедиальности – экфрасису: Т.А. Шарыпину, анализирующую функции экфрасиса в романе Б. Шлинка «Женщина на лестнице»¹⁰⁴, Мещерякову А.В., рассматривающую экфрасис на материале романа О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» и романа Д.С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи»¹⁰⁵, Е.В. Яценко, чья диссертация посвящена изучению различных видов экфрасисов – вербальных репрезентаций визуальных образов в романе Д. Фаулза «Волхв»¹⁰⁶, и других.

Ввиду вариативности трактовки понятия «медиа» обращаются к проблеме интермедиальности и с социологической или технологической точки зрения (**четвертая** группа исследований). Так, уже упомянутая нами выше А.А. Хаминова, рассматривает явления технологизированного искусства, а именно, феномен Нила Харбиссона, способствовавшего разработке устройства, переводящего частоты цвета в частоты звука и имплантировавшего устройство в свой череп. Подобный феномен, по мнению А.А. Хаминовой «позволяет проследить эволюцию теории интермедиальности от метафоры к технологии, наметить пути её будущего

¹⁰⁴ Шарыпина Т.А. Функции экфрасиса в романе Бернарда Шлинка «Женщина на лестнице» // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2017. № 1 (41). С. 73-81.

¹⁰⁵ Мещерякова А.В. Экфрасис и его функции в романной прозе рубежа XIX-XX веков: на материале романа О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» и романа Д.С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи»: Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. Владимир, 2015. 26 с.

¹⁰⁶ Яценко Е.В. Образы визуальных искусств в творчестве Джона Фаулза: на материале романа «Волхв»: Автореферат дис. ... кандидата филологических наук. М.: Моск. гос. обл. ун-т, 2006. 30 с.

развития»¹⁰⁷. В то время как в ситуации перевода одного вида искусства другим они неравнозначны, в случае Харбиссона это преодолевается. Понятие интермедиальности при таком восприятии расширяется, становясь уже взаимодействием не видов искусств, а человека и техники, становится предметом трансгуманизма.

Особое внимание исследователей привлекает и пространство Интернета и масс-медиа. Е.А. Захарчук применяет различные значения интермедиальности к ресурсам Интернета и делает вывод о полном его соответствии всем её типам. Отмечается полисемиотичность предмета исследования, «заключающего как вербальные знаки, так и широкий спектр невербальных составляющих»¹⁰⁸, его полимодальность, отдельно рассматривается факт освещения одних и тех же событий в разных источниках, а также феномен мемов. Сходный предмет интересует и А.Г. Пастухова. В работе последнего анализируется медийная конвергенция, «означающая объединение в одном медиа или на одной платформе Интернета, телефонии, видео, музыки и ТВ»¹⁰⁹, вводятся такие понятия, как медиатекст, медиарепрезентации, реконструкции, медиальная коммуникация, медиальные дискурсы и утверждает необходимость упорядочения, рационального использования информации. Медиадискурсом, в частности, автор называет разновидность любой транслированной публичной речи, а в качестве примера медиатекста, с его точки зрения, может служить любое сообщение, содержащее информацию и изложенное в любом виде и жанре медиа – газетная статья, телепередача, видеоклип или фильм.

Становится предметом исследования интермедиальность и в связи с социологическими проблемами. В частности, проблема диалога читателя с

¹⁰⁷ Хаминаова А.А. Интермедиальность: от метафоры к технологии // Гуманитарная информатика. 2015. № 9. С. 80.

¹⁰⁸ Захарчук Е.А. Интермедиальность как реалья современного информационного пространства // Теория языка и межкультурная коммуникация. 2016. № 2 (21). С. 35.

¹⁰⁹ Пастухов А.Г. Медиальность – новое свойство текста? // Медиатекст: стратегии – функции – стиль. Орел, 2010. С. 52.

автором в статье Л.Г. Кайда изучается с точки зрения «композиционной поэтики медиатекста как «обратная связь», возникающая между ними в интермедиаальном пространстве композиции»¹¹⁰. Особенности прочтения текста культуры анализирует в одноименной статье Н.А. Симбирцевой. Автор напоминает о том, что для восприятия, интерпретации текста важными являются и историко-культурный, и социальный контекст, и субъект восприятия. Соглашаясь с И.П. Ильиным в том, что языки искусств образуют «большой язык» культуры, Н.А. Симбирцева выделяет в качестве доминантного для XXI века визуальное искусство, в частности, экранизацию. Благодаря такой экспансии, по мнению исследователя, человек лишается потребности самостоятельного прочтения, визуализации, получает готовый продукт, замещающий его возможное собственное восприятие. Отмечается также проникновение в повседневную личную жизнь не требующей глубокого восприятия рекламы, которая «не только тиражирует узнаваемые образы, но и подчиняет себе жизненный ритм человека»¹¹¹. Задаваясь вопросом о том, способен ли на глубокое прочтение текста культуры каждый человек, Н.А. Симбирцева склоняется к отрицательному ответу, мотивируя его необходимостью иметь определенный уровень знаний истории и культуры и способность критически мыслить, а также сложностью выхода за пределы «массовой социализации».

Ряд статей дает обзор современного состояния проблемы, а также посвящен перспективам развития вопроса (пятая группа исследований). Так, В.О. Чуканцова анализирует преимущества и недостатки интермедиаального анализа и заключает перспективность метода, его способность успешно взаимодействовать с другими методами структурализма, семиотики, нарратологии, выявлять специфику художественного текста, особенности

¹¹⁰ Кайда Л.Г. Интермедиаальность в социокультурном диалоге // Русская литература и журналистика в движении времени. 2013. № 1. С. 159.

¹¹¹ Симбирцева Н.А. Особенности прочтения текста культуры // Фундаментальные исследования. 2013. № 10-5. С. 1138.

стиля автора, «не теряя связи с общими закономерностями развития литературы и искусства в целом»¹¹².

О.А. Ананьина в статье «Новые книги об интер- и трансмедиальности» предлагает читательскому вниманию анализ актуальных современных работ, посвященных интер- и трансмедиальности¹¹³. В качестве значимого выделяет автор сборник статей, опубликованных по результатам конференции 2014 г. Майнцским университетом имени Иоганна Гутенберга и Бременским университетом, «Transmediale GenrePassagen. Interdisziplinäre Perspektive». Несколько глав, составляющих содержание сборника, последовательно освещают аудиовизуальные жанровые конфигурации, трансформации документального повествования в фотографии, комиксах и интернет-текстах, жанрово-медийные переходы в американской массовой культуре, жанровую гибридность в цифровых медиа и анимации, гибрид традиционной кинематографии и видеоигр.

Останавливается О.А. Ананьина и на тематически более узком сборнике «Breaking the Panel! Comics as a Medium», посвященном комиксам. Авторы сборника констатируют тот факт, что комиксы воспринимаются как мономедиальное произведение, несмотря на сочетание текста и изображения, и предлагают рассматривать их как самостоятельную форму репрезентации, а не простую сумму медиа.

Анализ существующих работ по тематике исследования позволяет отметить общую для многих из них попытку определить понятие, а также время его возникновения. Диапазон установления хронологических рамок очень велик (от Античности до 1990-х гг. XX в.), различна и степень новизны и оригинальности определения термина (за основу берутся определения,

¹¹² Чуканцова В.О. Интермедиальный анализ в системе исследования художественных текстов: преимущества и недостатки // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2009. № 108. С. 143.

¹¹³ Ананьина О.А. Новые книги об интер- и трансмедиальности // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2016. Т. 1. № 4. С. 285-296.

данные в трудах немецких исследователей, или предлагаются собственные). Указанная неоднозначность, разрозненность точек зрения, которую пытаются преодолеть исследователи, обусловила актуальность настоящей работы. В настоящее время среди существующих определений интермедиальности в семиотическом значении наиболее широкими являются классификации Й. Шретера, В. Вольфа, О.А. Ханзен-Лёве, И. Раевски. В связи с этим, а также с учетом того факта, что большинство отечественных исследований переосмысливает и строит свои определения на базе теоретических разработок немецких исследований, при определении собственной методики интермедиального анализа целесообразной представляется ориентация именно на эти классификации-первоисточники. Формулировка же определения понятия интермедиальности в данном случае подразумевает критический анализ всех предложенных определений. Что же касается периода возникновения и актуализации понятия, необходимо отметить, что определяющим фактором является контекст возникновения, культурные и философские предпосылки.

Итак, изучение существующих классификаций понятия позволило нам сформулировать точку зрения, с которой нами и будет производиться анализ выбранных произведений.

Обобщая вышесказанное, можно отметить, что интермедиальность, на наш взгляд, может проявляться в случае, когда один вид искусства репрезентируется другим, при этом репрезентируемый элемент соотносится с конкретным элементом другого вида искусства (**трансформационная интермедиальность**). Другое возможное значение термина интермедиальность отличается от первого **отсутствием соотнесения с конкретным произведением, видом искусства или его элементом**, подразумевает только **перенесение «онтологических» свойств** одного искусства на другое с помощью характерных для него приёмов (**онтологическая интермедиальность**).

Если томские исследователи из всей классификации В. Вольфа в качестве собственно интермедиальности выделяют только то, что у В. Вольфа названо «интермедиальной референцией», то есть только ситуацию «межсемиотического перевода», то мы считаем возможным использование двух значений, соответствующих в классификации Й. Шрётера интермедиальности трансформационной и онтологической. Отметим, что второе в нашем понимании значение термина все же встречается в классификации А.А. Хаминовой, Н.Н. Зильберман, но причисляется к виду трансформации – проекции формообразующих принципов, которая в свою очередь является разновидностью интермедиальности и представляет собой попытку воспроизвести технику композиции.

Интермедиальностью мы полагаем возможным назвать и репрезентацию конкретного произведения, элемента или вида искусства в целом другим видом искусства, и использование одним видом искусства приемов, методов другого.

При таком понимании термина оба выделенных значения соответствуют представлению Н.В. Тишуниной об интермедиальности как о корреляции текстов, наличии «в художественном произведении таких образных структур, которые заключают информацию о другом виде искусства»¹¹⁴, в данном случае о другом искусстве **как о совокупности произведений и о его методах.**

Нельзя забывать также о медиатехнологическом подходе, который не интересует нас в данном случае, но позволяет сформулировать разницу в определении интермедиальности в широком и узком смысле. В широком смысле оно включает и медиатехнологический подход и семиотический и

¹¹⁴ Тишунина Н.В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. Материалы международной научной конференции. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. Серия «Symposium». Вып. № 12. СПб., 2001. С.154.

может быть определена как взаимосвязь медиа, в то время как интермедиальность в узком, семиотическом смысле — это взаимосвязь видов искусств.

ГЛАВА 2. ПРОИСХОЖДЕНИЕ ОБРАЗА И СЮЖЕТА О МЕДЕЕ И ИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЙ ТРАДИЦИИ

2.1. Истоки происхождения имени и образа Медей

Немаловажным для анализа произведений является вопрос о выборе мифологического сюжета. Рассматривая многочисленные примеры обращения к мифу о Медее в литературе, живописи, кинематографе XX–XXI вв., можно проследить за редким исключением две основные линии восприятия героини и сюжета в целом. Обе эти линии, несмотря на кардинальные отличия, тем не менее, восходят к античной традиции и связаны с двойственностью этого мифологического образа, обусловленной его полубожественным происхождением, родством героини, как со светлым Гелиосом, так и с темной Гекатой.

Перевод имени Медея (Μήδεια) с древнегреческого неоднозначен, его происхождение связывается с «μήδομαι» – «замышлять, придумывать» и с «μέδομαι» – «думать, заботиться». Будучи внучкой «всевидящего» бога солнца Гелиоса (Гигин, Гесиод, Аполлодор, Диодор), которого призывали в свидетели, требуя правосудия, бога, озаряющего землю и дающего ей жизнь, Медея не просто получает от него колесницу, запряженную драконами, но и наделяется божественным, высоким происхождением, родством с положительно маркируемым, почитаемым божеством.

Родство же с Гекатой, которой Медея по различным вариантам мифа приходится дочерью (Диодор) или внучкой, определяет связь героини с колдовством и подземным царством. Образ Гекаты, имеющий древнее происхождение и уходящий корнями, по мнению некоторых исследователей, в ближневосточную мифологию, однако, противоречив. Эпитеты Триформис («трёхтелая») и Триодитис («богиня трёх дорог») отражают амбивалентность образа и его восприятия, заключающегося в почитании богини как защитницы, покровительницы и в трепете перед её связью с подземным миром, колдовством. Первоначально Геката являлась богиней рубежей,

границ, переходных периодов человеческой жизни. Её почитали как хранительницу города, защищающую от зла его жителей, и наделяли эпитетами Пропилея («привратница»), Клидофора («ключница»). Богиня связывалась также с магией трав и растительных ядов, обладала умением возвращать молодость, воскрешать мертвых и хранила ключи от подземного мира. Постепенно культ Гекаты отходит на второй план, а сама богиня все больше воспринимается как воплощение ужаса ночи и царства Аида. Сходной оказывается и судьба образа Медеи. Не имея изначально отрицательной коннотации, образ колхидской царевны постепенно начинает ассоциироваться с колдовством и коварством. Являясь жрицей и внучкой (вариант – дочерью) Гекаты, владея знаниями о травах и ядах, способностью воскрешать и омолаживать, Медея перенимает не только её способности, но и «репутацию».

Тем не менее, Медея в различных источниках предстает сильной и мудрой правительницей и прорицательницей. Именно ей приписывают заслугу избавления Коринфа от голода, а после бегства из Афин передают власть мидяне, названные в её честь. Медея оказывается одной из немногих способных не только толковать предсказания оракула, но и самостоятельно предсказывать будущее (предсказание о завоевании города Фера описано в «Пифийских песнях» Пиндара).

Тот факт, что столь яркая женская фигура становится в сюжете доминирующей, помогает герою Греции преодолеть испытания, освобождает для него место на троне, может свидетельствовать о том, что происхождение Медеи уходит корнями в эпоху матриархата, связанную с земледелием, сбором трав и магией. Принимая во внимание то, что греческое общество являлось патернальным, можно сделать предположение о негреческом происхождении героини. В подтверждение этой гипотезы исследователи, пытающиеся установить географическую родину Медеи, отмечают не свойственные для греческих героев имена (Ээт, Медея) и топонимы (Колхида) и устанавливают границы происхождения образа от

полуострова Индостан до Британских островов. Отмечается влияние на его формирование со стороны этрусской культуры, проводятся параллели с героями ирландской и индийской мифологии, учитывая общность корня имени «medhu-» – опьяняющий (медовый) напиток. Наиболее распространенной версией является установление в качестве родины Медеи территории современной Грузии, что кажется убедительным учитывая связи Древней Греции с причерноморскими территориями и то, что Колхида «была довольно крупным торговым центром, имеющим связи со странами запада, и на период середины I тыс. до н.э. была очень развитым древним государством»¹¹⁵. В связи с этим вероятно представляется заимствование и последующая трансформация образа греками в ходе завоевания территорий побережья Чёрного моря.

Точки зрения на проблему определения родины Медеи, однако, отличаются вариативностью и в рамках подхода одного автора. Так, Р. Грейвс, описывая прибытие Аргонавтов, упоминает Кавказский хребет и устье реки Фасис, которая течет по Колхиде, и разъясняет далее, что Колхида сейчас называется Грузией, а река Фасис – Риони. Тем не менее, при описании эпизода омоложения Пелия он отмечает «котел омоложения», встречающийся преимущественно в кельтских мифах, и связывает с этим тот факт, что Медея называет себя гиперборейской богиней, то есть богиней с Британских островов.

Армянский исследователь А.Е. Петросян, оспаривающий представление о расположении Колхиды (или первоначально – Аии) на территории современной Грузии, подчеркивает созвучность мифа о руне с древним малоазийским культом руна. Выдвигая предположение, основанное на созвучности имен героев, о том, что миф о Медее и Ээте, ирландский миф

¹¹⁵ См. подробно об этом: Мезенева М.В. Интерпретация образа Медеи в трилогии Франца Грильпарцера «Золотое руно» в историко-культурном контексте. Магистерская диссертация. ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2019. 127 с.

о Эохайде и его дочери Медб и индийский миф о царе Яти и царевне Мадхави имеют общие корни, А.Е. Петросян возводит их к единой индо-европейской основе. Помимо сходства звучания, мифы объединяет, по мнению исследователя, общность образов царей и их дочерей, восстанавливающих отцов на троне. Территориально же автор располагает Колхиду южнее Грузии, под именем же реки Фасис, с его точки зрения, фигурирует в древних источниках не современная Риони, а Чорох.

Негреческое происхождение Медеи становится тем более убедительным, учитывая её тесную связь с Гекатой. Исследователи обнаруживают первые признаки её культа, распространившегося позднее во Фракии, именно в малоазийской области, а точнее в городе Лагина в Карики (территория современной Турции), где поклонение Гекате играло значительную роль, а среди имен собственных часто встречаются имена, содержащие корень «*hecat-*». Нетрадиционным для греческой культуры являлось и жертвенное животное, связываемое и с Гекатой, и с Медеей как её жрицей. Собаки приносились в жертву только иноземным богам, не входившим в пантеон греческих богов.

Учитывая столь древнее происхождение Медеи, чьи кровавые действия производят сильное впечатление на авторов, в разное время обращавшихся к сюжету, необходимо рассмотреть её поступки не с этической точки зрения, а с точки зрения ритуала. Медее упоминается в различных источниках прежде всего, как колдунья и жрица, а значит совершает и участвует в ритуалах. Так, ряд исследователей предполагает в качестве причины убийства Главки не ревность, а исполнение ритуального действия. Р. Грейвс считает, что «смерть Главки, возможно, была навеяна изображением ежегодного сожжения жертв в храме Геры»¹¹⁶. Замечание О.М. Фрейденберг, связывающей семантику огня с ритуалом и отождествляющей его с перерождением, дает возможность трактовать эпизод сожжения Главки как часть ритуала, где

¹¹⁶ Грейвс Р. Мифы древней Греции. М.: Прогресс, 1992. С. 379.

Главка выступает как «номинальный суверен»¹¹⁷, образ, замещающий правительницу, и символизирует возрождение, учитывая, что Медея в данном случае дублирует «вождя Ясона в виде его женской формы»¹¹⁸.

О.М. Фрейденберг справедливо отмечает, что «первоначально миф об аргонавтах – система метафор, не связанных каузальной мотивировкой; он говорит только о смерти и оживании космоса-тотема-вещи в ряде полярных метафор барана – дракона, Ясона – Медеи, детей – матери, дочери – отца (Медеи – Ээта)»¹¹⁹. Исследователь подчеркивает, что в исконном значении метафоры в мифе не выражают качественных признаков, хороших или плохих, а воплощают цельный мир. Постепенно же действенные формы мифа изменяются, наполняясь этическим содержанием, которого не имели изначально. Таким образом, традиционное восприятие поступков Медеи, необходимо возводить не к этическим нормам, а к истокам образа, обосновывая его происхождением и выполняемой ролью жрицы.

¹¹⁷ Фрэзер Д.Д. Золотая ветвь. М: Политиздат, 1980. С. 319.

¹¹⁸ Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. 2-е изд. М.: Изд. фирма «Вост. лит.» РАН, 1998. С. 69.

¹¹⁹ Там же. С. 70.

2.2. Основные тенденции прочтения сюжета о Медее от Античности к эпохе *fin de siècle*

Авторы различных эпох обращаются к Античности как к способу осмысления действительности и ключу к решению актуальных и современных им проблем. В связи с этими в каждый период предпочтение отдается образам, отвечающим в наибольшей степени настроениям и тенденциям времени, преобладающими становятся те или иные мифологические сюжеты.

К мифу о Медее неоднократно обращались драматурги, художники, режиссёры различных периодов. В живописи с XIV проявляется интерес к мифу («Медее убивает своих детей» – П. Веронезе, Н. Пуссен, Э. Делакруа, «Медее омолаживает Пелия» – Гверчино, «Медее» – Ф. Сэндис, А. Муха, «Ясон и Медее» Г. Моро и другие). Вслед за Еврипидом и Сенекой интерпретируют миф П. Корнель («Медее»), Ф. Грильпарцер (Часть трилогии «Золотое руно»), Ф.М. Клингер («Медее на Кавказе»), Л. Тик («Медее»), К. Мендес («Медее»). Особый же подъём интереса к сюжету приходится на XX – начало XXI вв. Появляются пьесы Х.Х. Янна, Ж. Ануя, Л. Разумовской, романы К. Вольф, Л. Улицкой. Используют сюжет В. Клименко, М. Курочкин, М. Хлебникова, А. Коррадо, С. Стридсберг, П. Монго, В. Чюркленд, М.Х. Кутукас, Д. Лозр и другие.

Подобная привлекательность мифа объясняется главным образом его сложностью и возможностью неоднозначной трактовки, ведь миф уже в первоначальном его виде предполагал варианты. Так, связанный с мифом об аргонавтах, миф о Медее в одном варианте описывает внушение Медее богами любви к Ясону, которая заставляет её помочь ему преодолеть испытания и добыть золотое руно, более древний же вариант приписывает заслугу в убийстве дракона, сторожившего руно, самому Ясону.

После бегства влюбленной Медеи вместе с Ясоном из Колхиды по одному из вариантов мифа Медее убила младшего брата Апсирта с целью задержать преследовавшего беглецов Ээта, а затем разбросала куски его тела

по морю, понимая, что поражённый горем отец прекратит погоню, чтобы собрать части тела сына для погребения. По другому же варианту Аписирт не бежал с Медеей, а возглавил колхов, гнавшихся за аргонавтами, Медея заманила брата в ловушку, а Ясон убил его. Наконец, самый известный эпизод в мифе, описывающий измену Ясона и месть Медеи, ставшей его женой и матерью двух его сыновей, также предполагает две различные трактовки. Самой распространенной считается та, согласно которой Медея, проклиная неблагодарного мужа и решив отомстить ему, послала сопернице пропитанный ядом пеплос, надев который Главка сгорела заживо вместе с отцом, пытавшимся спасти дочь. Убив затем своих детей, Медея улетела на колеснице, запряжённой крылатыми конями (вариант – драконами). Другой же вариант мифа, освобождает Медею от вины, утверждая, что она оставила детей молящимися у алтаря Геры, и коринфяне, мстя за Главку, убили их.

Сюжет, таким образом, даёт богатый материал к размышлениям для представителей разных эпох, поскольку включает в себе и сложный моральный вопрос, сформулированный позднее Н. Макиавелли во фразе «цель оправдывает средства», и многие другие проблемы. Учитывая подобную полисемантичность мифа, значительно изменялись на протяжении времени восприятие образа и выбор варианта мифа, отвечая тем или иным задачам авторов. При анализе ключевых произведений, значительно отстоящих друг от друга по времени – «Медее» Еврипида, «Медее» Сенеки, П. Корнея, Ф.М. Клингера, Ф. Грильпарцера, К. Мендеса – явно прослеживается связь между причинами, побудившими авторов к созданию произведения, и оценкой образа героини, мотивировками и некоторыми другими компонентами.

Так, для Еврипида причиной обращения к сюжету становится ситуация выбора, которая позволяет автору сосредоточить внимание на внутреннем мире героини. Интерес обусловлен общественно-политическими изменениями: «с разрушением полисного единства пропадала объективная общественная основа для жизнедеятельности цельного в своих этических

устремлениях трагического героя. Это означало утрату титанической монолитности»¹²⁰. Теперь трагический конфликт возникает из внутренней раздвоенности героя, а не из нарушения им нравственных норм, при котором «все случайное, индивидуальное, способное отклонить образ от идеального представления о человеке и гражданине, подлежало исключению из поля зрения драматурга»¹²¹. Основными чертами драматургии Еврипида становятся отказ от объяснения мира с помощью божественных сил и «открытие самостоятельной ценности человека и его душевных переживаний в психологически достоверных нюансах»¹²².

В связи с этим образ Медеи трактуется неоднозначно. Медею Еврипида разрывают противоречия, размышления её занимают всё 12 явление 4 действия:

Медея Ты, сердце, это сделаешь?...О нет,
Оставь детей, несчастная, в изгнание
Они усладой будут.¹²³

И это не единственная сцена противоборства любви к детям и ненависти к Ясону. Медея Еврипида сожалеет о детях, любовь её проявляется на протяжении пьесы не единожды (например, сцена перед отправлением детей к Креусе с дарами). Медея Еврипида в значительно большей степени, чем её последовательницы, мать. Таким образом, её искреннее чувство объясняет психологически столь тяжёлую борьбу и выбор и, если не оправдывает, то формирует положительные черты в образе героини.

¹²⁰ Ярхо В.Н. Драматургия Еврипида и конец античной героической трагедии // Еврипид. Трагедии. Литературные памятники. М.: Наука, Ладомир, 1999. Т.1. С. 581.

¹²¹ Там же.

¹²² Там же.

¹²³ Еврипид. Трагедии. Литературные памятники. М.: Наука, Ладомир, 1999. Т.1. С. 109. Далее в тексте страницы указаны по этому изданию.

В восприятии образа важно и то, что о предыстории Медеи рассказывает стороннее лицо – Кормилица, что усиливает объективность и позволяет зрителю самостоятельно решить, насколько сильно оскорбление и так ли виновна героиня. Это же достигается и присутствием хора, который и сочувствует Медее, её положению, и осуждает её в момент убийства.

Хор создаёт противоречивое восприятие образа героини, с одной стороны, понимая тяжесть нанесённых оскорблений:

Корифей О, злая судьба!

Увы, о жена, что бед-то, что бед!

Куда ж ты пойдешь? (84),

с другой – осуждая за преступления:

Хор Безумная! О, горе смертным,

Покрытым кровью. (118)

Складывается образ Медеи и из степени правомерности мести, а значит, оценки виновника мести (если мотивировка измены Ясона убедительна и сам герой заслуживает сочувствия, то Медея в большей степени отрицательный образ). В данном случае Ясон женится ради наживы чтобы «себя устроить», это эгоистическое желание личной славы и богатства.

Ясон Еврипида описан следующим образом: нарядный, самоуверенный и весёлый. Этот Ясон не чувствует раскаяния или вины перед Медеей, она всего лишь назойливое препятствие на его пути. Пытаясь выставить себя благодетелем, он в то же время отвергает заслуги Медеи:

Ясон Коль мой поход удачен, я Киприде

Обязан тем. (89)

Неискренность Ясона проявляется и в авторских ремарках: «Стараясь придать голосу задушевность». Таким образом, складывается образ неправого перед Медеей, предающего ради денег и славы, Ясона. Атмосфера, складывающаяся вокруг героини по ходу пьесы, также не способствует

восприятию Медеи как «кровавой менады». У Еврипида нет и подробного описания колдовства, только:

Медея Ядом я напою дары свои. (95)

Да и в сопоставлении с пьесой Сенеки «Медея» Еврипида в наименьшей степени кровава: Еврипид предлагает зрительскому вниманию минимум непосредственного ужаса, чтобы сильнее заставить почувствовать страшную цену содеянного. Это достигается и за счёт отсутствия колдовского действия, и за счёт того, что убийство детей происходит за сценой.

Совсем другое восприятие образа отличает пьесу Сенеки – иная эпоха предполагает иной ракурс рассмотрения. В центре авторского внимания уже не колебания героини, а только её неистовая, разрушающая сущность.

Сомнения героини уже не занимают сколько-нибудь значительного места. Медея Сенеки колеблется в момент убийства, но происходит это только непосредственно перед убийством, единственный раз в монологе Медеи, и потому выглядит это психологически не так достоверно:

Медея Вернулась мать, прогнав жену безумную.

Моих детей, родных моих ужели же

Я кровь пролью? Уймись, о гнев безумящий!¹²⁴

Мотивировка убийства становится исключительно индивидуалистической – утоление гордости. Медея Сенеки – прежде всего оскорблённая женщина, она расчётливо размышляет, как больнее отомстить Ясону и, догадавшись о любви его к детям, хватается за эту идею:

Медея Так он любит их?

Попался! Знаю место уязвимое (21)

¹²⁴ Сенека Л. А. Трагедии. М.: Наука, 1983. С. 31. Далее в тексте страницы указаны по этому изданию.

Месть становится ещё более неоправданной, учитывая причину ухода Ясона. В данном случае это искреннее желание обеспечить будущее детей, а не попытка скрыть предательство под благовидным предлогом:

Ясон Из отеческой
Любви я сдался, не из страха (17)

Этот Ясон действительно любит детей:

Ясон В них жизни смысл, лишь в них душа сожженная
Находит утешенье. Нет, скорее отдам
Дыханье, руки, очи! (21)

В отличие от еврипидовской трактовки, Хор Сенеки неумолим в осуждении Медеи:

Хор Кровавая менада! ...
Изгнанник может ли быть таким! (29)

Что касается атмосферы «Медеи» Сенеки, то стилистика эпохи Нерона накладывала свой отпечаток, отнюдь не способствуя тому, чтобы литература ограничивалась минимумом ужаса. В этой пьесе вынесено на сцену всё то, что отсутствует у Еврипида (убийство на сцене на глазах Ясона, заклинания). Обращаясь к мифу, автор ссылается на происхождение Медеи и выводит на сцену само колдовское действо, подчеркивая тем самым её связь с Гекатой, злобную колдовскую сущность:

Медея У меня и огонь, что похитила я
Из зева быка и, с желчью его
Медузы смешав, повелела хранить
Сокрытое зло. (28)

«Медея» П. Корнеля, несмотря на то, что заявлена как пьеса, опирающаяся на одноимённые пьесы Еврипида и Сенеки, имеет

значительные расхождения с предшествующими. Для П. Корнеля, как для представителя Классицизма, приоритетом становится, борьба долга и чувства, но основное внимание уделено стремлению к правдоподобию мотивов («J'ai cru mettre la chose dans un peu plus de justesse...» («Я старался придать немного больше правдоподобия»)¹²⁵ (Перевод автора диссертации), на что и обращает внимание автор во вступлении. Здесь исчезает та сосредоточенность на характере героини или её чувствах, что была у Сенеки и Еврипида. Показательно то, что действие постоянно переносится из одного места в другое, а не сосредотачивается вокруг героини, потому как это снимает значимость Медеи в произведении. Этому же способствует и появление на сцене персонажей, которые раньше только упоминались или играли небольшую роль (Креуса, Креонт становятся полноценными участниками и оттягивают часть внимания на себя). С Креусой связывается теперь не только сюжетная линия, посвященная Ясону, но и линия, посвященная Эгею, который являет собой несколько комический персонаж и по замыслу П. Корнеля безответно влюблён в Креусу. Сосредоточенность на Медее П. Корнель, таким образом, заменяет попытками сделать сюжет правдоподобным. Такие попытки влекут изменения в сюжете, которыми богата пьеса. Так, появляется уже упомянутая сюжетная линия Креуса – Эгей (оскорблённая любовь Эгея толкает его на попытку похищения Креусы, когда же она не удастся и приводит к заключению в тюрьму, именно Медея освобождает Эгея, таким образом, услуга Медеи логично порождает ответную услугу – предоставление убежища в Афинах), появляется провинившаяся служанка Нерин, которая примеряет платье, подаренное Медеей, первая (ведь, с точки зрения П. Корнеля, недоверие к дару более правдоподобно).

¹²⁵ Pierre Corneille Médée. Tragédie. Genève: Librairie Droz S.A., 1978, P.137. Далее в тексте страницы указаны по этому изданию.

Более психологически оправданной кажется автору и чисто женская страсть Креусы к красивому платью Медеи, которое она сама выпрашивает у Ясона вопреки традиционной трактовке:

Après tout, Cependant, riez de ma faiblesse;
 Prête de posséder le phénix de la Grèce,
 La fleur de nos guerriers, le sang de tant de dieux,
 La robe de Médée a donné dans mes yeux;
 Mon caprice, à son lustre attachant mon envie,
 Sans elle trouve à dire au bonheur de ma vie... (160)

(«Что же, смейся над моей слабостью; Желаю обладать сокровищем Греции, цветом наших воинов, кровью богов, платье Медеи приглянулось мне; Этот мой каприз своим блеском разжег страстное желание, без него я не буду счастлива») (Здесь и далее перевод автора диссертации).

Креонт сам предлагает Медее день на то, чтобы собраться, поскольку подобная уступка становится для него частичным самооправданием.

Изменение в сюжете, направленные на усиление правдоподобия, связаны и с образом Ясона. Во-первых, ему в пьесе уделено больше внимания по сравнению с предшественниками. Вводится, например, монолог героя, где он, подобно Медее, колеблется, но уже между жалостью к Медее и новой любовью к Креусе (Ясон Корнеля действительно любит Креусу). Во-вторых, этому Ясону приходит в голову убить детей, чтобы отомстить их матери за смерть возлюбленной, что никогда прежде не упоминалось. Наконец, с образом Ясона связано изменение концовки – Ясон убивает себя, осознав, что никогда не сможет отомстить Медее:

Mais que me servira cette vaine poursuite,
 Si l'air est un chemin toujours libre à ta fuite,
 Si toujours tes dragons sont prêts à t'enlever...(193)

(«Но что мне даст эта тщетная погоня, если небо всегда свободно для полёта, а твои драконы всегда готовы унести тебя»)

Однако, при всех внесённых изменениях, способствующих, по мнению автора, усилению правдоподобия, образы Медеи и Ясона являются, на наш взгляд, не прояснёнными с точки зрения их восприятия читателем. Так, например, при характеристике Ясона, который искренен в своей любви к Креусе и детям, вводятся реплики друга героя – Поллюкса, дискредитирующие Ясона и иронично указывающие на пристрастие последнего к принцессам:

*Hypsipyle à Lemnos, sur le Phare Médée,
Et Créuse à Corinth, autant vaut, possédée,
Font bien voir qu'en tous lieux, sans le secours de Mars,
Les scepters sont acquis à ses moindres regards (144)*

(«Ипсипила на Лемносе, Медея на Фасисе и Креуса в Коринфе, стоит только пожелать, в любом месте без помощи Марса при малейшем взгляде получаешь скипетр»).

К тому же, уже упомянутая мысль об убийстве детей и слабость, приведшая к самоубийству, накладывает вполне определённый отпечаток на восприятие образа.

То же относится и к образу Медеи. Неоднозначность образа Ясона является частичным оправданием героини, к тому же убийство детей вынесено за сцену, а эпизод приготовления яда и некоторые другие эпизоды, где Медея предстает беспощадной «менадой», являются очень близким воспроизведением соответствующих сцен у Сенеки, а потому воспринимаются скорее не как самостоятельные, а как дань источнику заимствования, а значит, образ героини не выглядит самостоятельно-цельным, а становится собранным по кускам из других источников «чудовищем Франкенштейна». Тем не менее, выбор античного сюжета, столь монументального и возвышенного образа отвечает стилистике эпохи

Классицизма, ориентирующей на Античность как на эталон, и воплощенной в величественных живописных полотнах, гармонии архитектуры и величественности скульптуры.

Сюжет о колхидской царевне, отвечая политическим событиям и веяниям времени, служил вдохновением и для музыкальных произведений. Так, опера итальянского композитора и музыкального теоретика Л. Керубини «Медея» (1797 г.) стала ярким примером героического Классицизма конца XVIII века (в классификации В. Вольфа это явление можно отнести к интермедиальной транспозиции, а в классификации Й. Шрётера – трансмедиальной интермедиальности). На творчество композитора повлияли события Великой французской революции, способствующие усилению демократических настроений и возникновению новых форм творчества. Л. Керубини разрабатывал поджанр героической оперы, центральной темой которой была борьба с тиранией. Оценивая колорит, напряжение и пафос оперы, исследователи отмечают близость оперы масштабам трагедии Сенеки и Корнея, а изображение внутренней жизни героини на сцене описывается как поднимающее оперу до трагической высоты Античности. Цельность и сила личности героини, идущей вразрез традиции поведения изгнанной жены в эпоху композитора, протестующей против мужского эгоизма и социальной несправедливости, ставят «Медею» в ряд опер с доминирующими революционными мотивами, а величественность и выразительность музыки – в ряд высших достижений драматической оперы. Две центральные темы – мести и материнской любви, чередование притворного смирения и угроз, напряжение, нарастающее к третьему действию, выливаются в опере в величественный финал, в котором «последний вопль Медеи»¹²⁶ становится «трагическим воплощением того чисто французского революционного духа, который Делакруа изобразит впоследствии в образе Свободы на

¹²⁶ Маркези Г. Опера: От истоков до наших дней: Путеводитель. М.: Музыка, 1990. С.161.

баррикадах»¹²⁷. Интересно, что тот же сюжет позднее стал основой картины упомянутого Э. Делакруа (1838 г.), представляющего французскую романтическую школу, отдающую предпочтение сюжетам, характеризующимся высокой степенью патетики и напряжения. В данном случае, прослеживая сюжетную общность, можно также применить выделенное Й. ШрETERом трансмедиальное значение интермедиальности.

Живописец изображает царевну в окружении вырывающихся из её рук беспомощных детей, за секунды до трагедии. Её поза и выражение лица, на котором борются страх и ярость, любовь и ненависть отражают наивысшее напряжение, трагизм момента и неизбежность трагедии, подчёркивающиеся использованием темных, тревожных коричнево-черных тонов. Все еще женственная и украшенная короной, она уже как дикарка укрывается от света во тьме пещеры.

Сюжет оказался созвучен и настроениям, возникшим в Германии 1780-х гг., противопоставлявшим классицистскому рационализму идеал непосредственного творчества, образ свободной личности, не признающей общественных ограничений. В 1786 г. один из наиболее ярких участников движения «Буря и натиск» Ф.М. Клингер создает первую часть дилогии «Медя в Коринфе», в центре которой изображает сильную личность, «естественного» человека. В отличие от частого противопоставления «цивилизованных» греков «варварке» Медее, Ясон и Креон у Ф.М. Клингера (а в дальнейшем и у Ф. Грильпарцера) лишены героического ореола и предстают трусливыми и лицемерными, в то время как Медя последовательна, откровенна и естественна, убийство же совершается ею под влиянием темной матери Гекаты. Ущербность образа Ясона по сравнению с «варварской» женой несомненна. Причиной предательства становится потребность в утверждении своего авторитета, теряющегося на фоне яркой и сильной Медии и выгодно оттеняемого женственной, но безвольной Креусой.

¹²⁷ Маркези Г. Опера: От истоков до наших дней: Путеводитель. М.: Музыка, 1990. С.161.

Появляется у Ф.М. Клингера и мотив утраты и обретения собственной сущности, путем сознательного обречения себя на одиночество, исключения из общества, возникающий впоследствии и у Ф. Грильпарцера: «Деяние свершилось! Я порвала с людьми, ценой собственной жизни. Вот я стою во тьме ночи, в ужасном величии»¹²⁸.

Изменившиеся со временем взгляды автора заставляют его по-иному посмотреть на нравственную природу человека, но по-прежнему возвращают его к сюжету о Медее, хотя уже и полностью вымышленному автором. Созданная спустя шесть лет после «Медеи в Коринфе», «Медея на Кавказе» (1791 г.), становится полемичной по отношению к идее Веймарского Классицизма о преобразовании общества через нравственное воспитание отдельного человека.

После совершенного преступления, обрекшего героиню на одиночество, Медея, наконец, спускается к дикому, нецивилизованному племени и старается изменить его жизнь, построить идеальное общество равных людей, выступив в роли просветителя. Однако, в отличие от ранних произведений Ф.М. Клингера, даже сильный и независимый характер Медеи оказывается неспособен противостоять судьбе, а «естественный» человек из нецивилизованного племени не выигрывает в противостоянии с цивилизованным, проявляя себя жестоким и глупым. Отличающие же более поздний период творчества драматурга «неверие в действенность «эстетического воспитания», глубокий скепсис в отношении нравственной природы человека»¹²⁹ обуславливают неоптимистичный финал пьесы.

Своеобразием восприятия образов главных героев, трактовки сюжета и выбора мотивов отличается и трилогия австрийского драматурга и поэта

¹²⁸ Цит. по: Гладилин Н.В. Диалогия Ф. М. Клингера о Медее: между «бурей и натиском» И Поздним Просвещением. Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 7. С. 82.

¹²⁹ Гладилин Н.В. Диалогия Ф. М. Клингера о Медее: между «бурей и натиском» И Поздним Просвещением. Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 7. С. 84.

Ф. Грильпарцера, в основу которой также положен античный сюжет. Относящееся к эпохе Романтизма, «Золотое руно» (1818-1822 г.) выявляет антиромантические тенденции творчества автора и одновременно обозначает специфику австрийской литературы. Центральные для произведений драматурга понятия смирения, мудрой пассивности, покорности закономерности жизни, моральным нормам находят отражение в сюжете трагедий.

Для реализации замысла автор, в отличие от предшественников, значительно расширяет традиционные хронологические рамки повествования и позволяет проследить развитие характера Медеи с юности до встречи с Ясоном и жизни в Коринфе. Значительно расширен в трагедии и круг действующих лиц. Так, подобно П. Корнелю, автор вводит в качестве полноценного действующего персонажа Креусу, отводит ей существенное место, однако в данном случае подобное введение не служит задаче усиления правдоподобия, а позволяет контрастно оттенить характер Медеи. Импульсивности и страстности Медеи, воспитывавшейся в варварской стране, противопоставлена образованность и мягкость Креусы, но в этом противопоставлении авторское предпочтение остается на стороне колхидской царевны. Описание юности и взгляд на Медею глазами её отца также формирует образ героини и одновременно создает контекст его восприятия в среде варварской, дикой Колхиды. Несмотря на жестокость нравов колхов, среди которых воспитывалась Медея, автор подчеркивает, что колдовские способности героини сводятся к травничеству и изготовлению зелий и переданы от матери как традиция, а не сознательно и расчетливо используются ею как способ мести. Ф. Грильпарцер также последовательно снимает с героини и часть вины в убийствах: Абсирт сам прыгает в море, чтобы не жить в плену («Lieber frei sterben, als leben gefangen ... Im Tode räche mich!», «Mein Bruder fiel, doch frag ihn, ob durch mich? / (Auf Jason

deutend»¹³⁰ («Лучше умереть свободным, чем жить в плену... После смерти отомсти за меня!», «Мой брат погиб, но спроси его, моя ли в этом вина? / (Указывая на Ясона)»), в смерти Пелия Медея обвинена ложно, способ мести Ясону подсказан героине кормилицей, а эпизод убийства детей вынесен за сцену («Jason (hinter der Szene). Wo ist sie? Gebt sie mir heraus! / Medea (mit dem bloßen Schwerte in der Hand auftretend)» («Ясон (за сценой). Где она? Дайте мне её! / Медея (появляясь с обнаженным мечом в руке)»)) (Здесь и далее перевод автора диссертации).

История духовного развития Медеи позволяет поставить вопрос о преемственности, развитии и необратимости течения жизни. Попытавшись отказаться от прошлого ради того, чтобы избавиться от образа злобной колдуньи, варварки, Медея одновременно отказывается и от своих корней, своей сущности и, по мысли Ф. Грильпарцера, от будущего. Только осознав ошибку, героиня становится способна на покаяние, а значит и на единение с природой, и даже выступает в качестве наставника по отношению к Ясону.

Образ Ясона в трагедиях также формируется в контексте вопроса о необходимости противопоставления себя миру, гармоничности, и становится иллюстрацией ложного, с точки зрения автора, пути развития. Греческий герой изображен у Ф. Грильпарцера тщеславным и эгоистичным, жаждущим власти и славы. Причём отмечается, что смелость его скорее внешняя и проявляется только по отношению к более слабому («Nur gegen mich hast du Mut?» («Только против меня у тебя хватает мужества?»)). Исключительно жажда власти становится причиной охлаждения, раздражения, и в конечном итоге предательства Ясона в интерпретации австрийского драматурга.

Подобная трактовка образа служит частичным оправданием мести Медеи, причина которой остается традиционной. Ненавидящая предательство и ложь, героиня видит в поступке Ясона воплощение цинизма

¹³⁰ Grillparzer F. Das goldene Vließ. The Project Gutenberg EBook of Das goldene Vliess, by Franz Grillparzer [Электронный ресурс]. URL: <https://www.gutenberg.org/ebooks/7946/> (дата обращения: 14.09.2019). Здесь и далее текст цитируется по данному источнику.

и стремится причинить ему боль. Решение убить детей, однако, дается героине не просто, оно описано как нечто, зарождающееся внутри неё, пугающее и не свойственное ей, но в конечном итоге принимаемое:

Man hat mich bös genannt, ich war es nicht:

Allein ich fühle, daß man's werden kann.

Entsetzliches gestaltet sich in mir,

Ich schaudre – doch ich freu mich auch darob

(«Меня называли коварной, но я не была такой: но чувствую, что можно стать такой. Что-то ужасное зарождается во мне, оно пугает меня, но я ему рада»).

Ф. Грильпарцер, таким образом, впервые дает столь широкий контекст восприятия Медеи, не просто использует мифологический сюжет для раскрытия разрушающей сущности героини, создания ситуации выбора или описания борьбы долга и чувства, а прослеживает путь её духовного развития. Он формирует образ сильной, цельной личности, подчеркивает связь женщины с природой, изображает её органичной частью естественного, гармоничного мира.

Античный миф становится актуальным и в рамках возникшего в искусстве на рубеже XIX–XX вв. течения неоромантизма. Для авторов этого направления, проявляющих интерес к экзотическому хронотопу, яркому сюжету, исключительной, загадочной личности, находящейся в противоречии с социальными обстоятельствами, неординарная личность Медеи и трагизм сюжета становятся плодородной почвой для творчества. Написанная в 1898 г. французским поэтом и драматургом, представителем парнасской школы К. Мендесом «Медея» (C. Mendès «Médée», 1898) представляет собой образец неоромантической драмы, воспроизводящей действительность в условных, приукрашенных формах. Образ Медеи, созданный драматургом, мрачный колорит трагедии, насыщенный многочисленными отсылками к колдовской сущности, изображением жертвоприношений, представляет черты героини и атмосферу в

концентрированном виде и отсылает к традиции изображения Медеи Сенеки. Подобно хорам в древних пьесах К. Мендес вводит хоры девушек, молодых и старых женщин, расширяя таким образом, взгляд на судьбу женщины в пределах проблематики пьесы. Формируя представление о героине как об исступленной колдунье, К. Мендес выводит на сцену и подробно описывает эпизод приготовления яда: «Hécate! Enseigne moi, ma mère! Enseigne moi Un forfait digne enfin de Médée et de toi! Là, rampent, scorpions géants, souples reptiles»¹³¹ («Геката! Научи меня, моя мать! Научи меня злодеянию, достойному Медеи и тебя! Ползите, гигантские скорпионы, гибкие змеи») (Здесь и далее перевод автора диссертации). Многочисленные же ремарки, формирующие атмосферу, вводят читателя в пространство экзотическое и тревожно-зловещее: «on voit...des choses sanglantes, peut-être des restes affreux de sacrifice, rougeoient entre de strépieds noirs, enlacés de reptiles; la figure d'Hécate est devinée, telle qu'on l'imagine apparaissant dans la fumée des cérémonies magiques» (3) («видны окровавленные предметы, возможно, страшные останки жертвоприношения, они пылают на черных треногах, оплетенных змеями; угадывается статуя Гекаты, проявляясь в дыму магических церемоний»).

Сама Медея описывается окружающими как существо inferнальное, а ее состояние передается через сопоставление с животным: «elle est terrible à l'égal des enfers!» (12) («Она ужасна как Ад!»), «Comme une chienne hurle, au seuil, lugubrement» (15) («Кричит зловеще, как сука на пороге»).

Однако, столь экзотичный, яркий образ Медеи – неоромантического исключительного героя, несмотря на внешнюю мрачность, выигрывает в моральном плане в сопоставлении с образом Ясона. Ясон на поверку оказывается фигурой куда более «темной» (игра со светом, таким образом,

¹³¹ Mendès C. Médée. Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1903. P. 48. Далее в тексте страницы указаны по этому изданию.

помимо описания декораций, реализуется и на смысловом уровне). Он не просто труслив, как Ясон П. Корнеля, он жаждет власти и могущества, сознательно соблазняет Медею, чтобы успокоить её ярость и дважды предает. Помощь Медеи, жертвы ради него представляются им как её собственный выбор: «*Tu sauvas! c'est ton vœu de moi, c'est ton désir Du héros quite plut, Médée, et ton plaisir*» (86) («Ты спасла! Это ты захотела, это твоя страсть к герою, который тебе понравился»). Убийства отца и брата, которые совершила Медея, фактически оказываются жертвой «рабы» Медеи ради любимого мужчины, а в смерти детей она напрямую обвиняет предавшего её мужа: «*Ceux qui les ont tués, c'est ta Creuse et toi*» (176) («Это ты убил их, Креуса и ты»).

Созданная на рубеже веков, пьеса стала примером стремления к использованию художественных средств различных видов искусства. Большое значение в тексте пьесы имеют свет и цвет, она содержит длинные и подробные ремарки, тщательно детализирующие интенсивность света и цветовое решение декораций: «*la scène sera presque tout à fait sombre à l'apparition de Médée. – Mais le point où apparaîtra Médée sera rouge, comme d'une flamme surgissant du coeur de la montagne*» (19) («сцена будет почти полностью темной при появлении Медеи. – Но та точка, где появится Медея, будет красной, как пламя, поднимающееся из сердца горы»). Характер описания и колорит одежды самой Медеи соответствует её эмоциональному состоянию и решен в ало-золотых и черных тонах, подчеркивающих величие и вызывающих трепет: «*pendent des voiles noirs ...Elle semble... ou un vampire aux ailes étendues*» (21) («свисает черная вуаль... она похожа... на вампира с расправленными крыльями»). Столь выразительный и трагический образ, колористика пьесы, созданной К. Мендесом, нашли отражение в живописном воплощении одной из сцен пьесы – афише А. Мухи. Плакат, созданный не как иллюстрация пьесы, а как афиша для театральной постановки, отражая специфику такого вида искусства, как театр, тем не менее, становится самостоятельным произведением на пересечении нескольких видов

искусства. Зловеще-алая заря за спиной героини, её темные одежды, кинжал, окроплённый кровью, браслет в виде змеи, трупы детей у её ног передают драматизм и напряженность момента. Часть лица, скрытая темной вуалью, застывший в отчаянии взгляд, напряженная поза воссоздают не только трагизм и ужас, но и величие момента.

О традиции обращения русских писателей к античному сюжету о Медее можно говорить, начиная с конца XVIII – первой половины XIX вв. До этого периода исследователи отмечают лишь отдельные попытки перевода зарубежных текстов, не сыгравшие какой-либо роли в развитии современной им литературы. Указанный период возникновения произведений, однако, нельзя назвать подъёмом интереса к мифу: образ Медеи либо использовался как своеобразное клише, либо служил образцом философских взглядов автора, либо остался незамеченным, не оказав значительного влияния на литературный процесс.

Так, на страницах произведений Е.А. Баратынского и С.П. Шевырева возникает образ Медеи – злобной, коварной женщины – сформировавшийся стереотип, берущий начало в трактовке образа Сенекой. С.П. Шевырев характеризует колхидскую царевну следующим образом: «Медея представляет для нас тип женщины хитрой и коварной, употребляющей личину кротости и смирения, для того чтобы отомстить измену и обиду»¹³². Перемены настроения героини своей поэмы «Бал» Баратынский описывает через сопоставление:

Как зла в словах, страшна собой,
Являлась новая Медея!¹³³.

Возникает упомянутый образ и у Брюсова в одноименном стихотворении 1903–1904 гг. Появление сильной героини, не вызывающей

¹³² «Медея» Рифм нет.ру: цитаты, афоризмы, высказывания, притчи [Электронный ресурс]. URL: <http://rifmnet.ru/heroes/17410-medeya.html/> (дата обращения: 10.09.2016).

¹³³ Баратынский Е.А. Бал // Две повести в стихах. Е.А.Баратынский. Бал. А.С.Пушкин. Граф Нулин. СПб.: Наука, 2012. С.11.

авторского осуждения, в данном случае мотивировано влиянием ницшеанских идей о сверхчеловеке:

Мне ли, мощью чародейства
Ночью зыблившей гроба,
Засыпать в тиши семейства,
Как простой жене раба?¹³⁴

Используют не просто образ, а сюжет в целом А.С. Суворин и В.П. Буренин. С точки зрения традиции восприятия характера героини интересно предисловие к их драме «Медея» (1883 г.), заключающее в себе помимо прочего обзор предшествующей литературной традиции. Авторы указывают на то, что миф о Мееде отражает желание поставить вопрос о положении женщин, и характеризуют её как личность, которая рядом с героем Греции «нисколько не ниже его по силе воли и сильнее по уму»¹³⁵. Несмотря на то, что драма не имела значительного успеха и влияния на развитие литературы, трактовка сюжета и образа главной героини А.С. Сувориным и В.П. Бурениным оказалась созвучной гиноцентризму и вопросам о гендерной идентичности XX в.

Образ Мееде разрабатывается драматургами с точки зрения положения женщины в современном им обществе и строится на противопоставлении её Креусе. Мягкая, кроткая Креуса, в которой все «исполнено гармоніи и мѣры, / Любовь и нѣжность скромностью полны» (21) привлекает Ясона своей покорностью и льстит его мужскому самолюбию, тогда как превосходящая его по силе и уму Медея становится для него соперником, угрожающим его покою («И женщины съ мужскимъ умомъ и силой / Намъ нужно избѣгать» (25). Так же как и у Ф.В. Клингера и Ф. Грильпарцера, Медея становится для

¹³⁴ Брюсов В.Я. Избранное: Стихотворения, лирические поэмы. М.: Московский рабочий, 1979. С. 118.

¹³⁵ Суворин А.С., Буренин В. П. Медея драма в 4 д. в стихах и прозе. СПб.: тип. А. Суворина, 1883. С.11. Далее в тексте страницы указаны по этому изданию.

него постоянным напоминанием о собственной слабости: «Она тѣмъ больше ненавистна мнѣ. / Чѣмъ тверже сознаю, что я обязанъ / Ей многимъ» (25). Размышления об отношениях мужчины и женщины, созвучные позиции Ясона, приводятся авторами и с позиции стороннего наблюдателя. Так, философ Филоктет характеризует как оптимальные такие отношения, при которых жена находится в подчинении мужа и уступает ему по уму: «Самое лучшее, по-моему, если достанется жена простенькая, даже простоватая... Но всего болѣе слѣдуетъ бояться женщины умной» (73).

Медея же предстает в пьесе умной и сильной личностью, заботливой матерью, не виновной в убийстве брата («Я думала, дрожа / За жизнь твою и за любовь свою, / Заложникомъ лишь брата взять, но ты / И спутники твои его убили») (90) и убившая Пелия ради возведения на трон любимого ею Ясона, пытаясь предупредить его желания, угодить ему. Мотив мести в пьесе традиционен, Медея не прощает предательства бросившего её мужа, однако в этой интерпретации она не использует детей для шантажа и не планирует их убийства ради мести. Она страдает от возможной разлуки с ними, а само убийство совершает ради того, чтобы защитить их от толпы и Ясона: «Что жизнь скорѣй я отниму у тѣхъ, / Кому я жизнь дала, чѣмъ ихъ отдам? / На поруганіе толпѣ безумной, / Бездушному отцу!..» (124). Подобно Медее К. Мендеса, Медея А.С. Суворина и В.П. Буренина обвиняет в смерти детей Ясона: «Ты ихъ убилъ!..» (126).

Сюжет о Медее, таким образом, получает широкое распространение в литературе различных периодов. Заклучая в себе огромный потенциал и возможности для различных интерпретаций, он находит отклик у авторов, чей круг интересов связан с проблемами положения женщины в обществе, самоопределения «естественного» человека в общественных условиях и многими другими, позволяет авторам эпохи Классицизма сосредоточить внимание на борьбе долга и чувства, а романтизма – изобразить яркого драматического героя. Миф предоставляет огромные возможности для изображения разворачивающихся в душе героини противоречий (Еврипид),

предельных чувств, страстей, нарушающих античное чувство меры (Сенека), становится ареной борьбы чувства оскорбленной женщины с холодным расчетом (Корнель). Образы античного мифологического героя, выражающего какую-либо сторону национального духа, оказались созвучны лишенным индивидуальных черт и воплощающим, как правило, одну основную черту, образам в Классицизме. Значительная часть произведений, берущих за основу миф о Медее, представляет собой не просто любовную, но и социальную драму, поднимая вопрос о роли и судьбе женщины в мужском обществе (Еврипид, К. Мендес, А.С. Суворин и В.П. Буренин). Образ героини оказывается также и знаменем революционных настроений (Л. Керубини), утверждает идеи свободной, исключительной и сильной личности, не признающей социальных ограничений (Ф.М. Клингер, Ф. Грильпарцер, К. Мендес), становясь источником вдохновения для представителей различных видов искусства и примером проявления трансмедиальной интермедиальности, выделяемой Й. Шрётером. Звучит в различных интерпретациях и тема противостояния «цивилизованной» Греции и «варварской» Колхиды, решаемая в рамках изменяющихся представлений о «естественном» человеке («Медея в Коринфе» и «Медея на Кавказе» Ф.М. Клингера и трилогия Ф. Грильпарцера). Домысливая или трансформируя миф, авторы предлагают кроме того проследить значительный путь духовного развития героини, осознания необходимости покориться течению жизни и встать на просветительский путь (Ф.М. Клингер, Ф. Грильпарцер). В целом же в отношении традиции интерпретации сюжета о Медее можно отметить непреходящий интерес к столь сложному и трагическому сюжету, многогранность причин обращения к нему, и однозначное восприятие образа Медеи в независимости от его «окрашенности», мрачной или просветительно-патетической, как величественной, яркой и сильной личности.

Сюжет вызывает значительный интерес и у авторов более поздних периодов. Подъем его приходится на конец XX–XXI вв. Несомненно,

авторов побуждают к обращению к мифу совсем иные причины, разнится их отношение к образу главной героини, степень трансформации сюжета и мотивов. Выбор сюжета авторами XX–XXI вв. можно объяснить актуализацией проблем гиноцентризма и гендерной идентичности. Медея как фигура, воплощающая активное женское начало, становится творческим ориентиром для авторов, чей круг интересов связан с проблемами взаимоотношений в семье, гендерного самоопределения. Отмеченное еще драматургами XIX в. А.С. Сувориным и В.П. Бурениным желание поставить вопрос о положении женщин оказалось созвучно потребности создания «мономифа, центром которого становится женщина»¹³⁶. Сюжет, претерпевая влияние таких тенденций, как гиноцентризм, тенденция к банализации, обогащается авторами новым прочтением античного мифа. Новый взгляд на содержание мифа вызывает к жизни и новые художественные средства. Характерная для XX–XXI вв. диффузия жанров, синтез родовых и видовых свойств сопровождается и взаимодействием языков различных видов искусств, тенденцией к актуализации интермедальности. Интермедальность как универсальный художественный принцип указанного периода ярко проявляется на примере интерпретации античного сюжета о Мее, причем авторы прибегают как к прямому переводу с одной знаковой системы в другую, так и к использованию одним видом искусства приемов, специфических свойств другого.

¹³⁶ 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. 149.

Глава 3. ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ТРАНСФОРМАЦИИ СЮЖЕТА О МЕДЕЕ В ЛИТЕРАТУРНОМ СОЗНАНИИ XX – НАЧАЛА XXI ВВ.

3.1. Интермедиаальный дискурс как способ постижения бытия в интерпретациях сюжета о Медее XX – начала XXI вв.

Характерной особенностью искусства XXI в. в целом является повышенный интерес к мифу. В нем видят возможность вернуть утраченную целостность мира, связь с природой, «вневременное зерно, в котором сконцентрирован объективный позитивный опыт человечества»¹³⁷. Потребность в восстановлении мировой гармонии, которую утратило человечество, обратившись к разуму и абстракциям, отмеченная ещё романтиками, становится актуальной и в последующие эпохи. К концу же XX – началу XXI вв. обращение к мифу становится всеобъемлющим: мифологизм становится инструментом структурирования повествования, способом бегства от «историзма», связанного в сознании авторов со страхом исторических потрясений, актуализируется его тесная и одновременно парадоксальная связь с неопсихологизмом, универсальной психологией подсознания.

Характерной же особенностью мифологического мышления, в основе которого лежит символическое тождество реального и идеального, конкретного образа и абстрактной идеи, является синкретизм – сочетание разнородных факторов в целостность, при которой множество факторов не теряет своего своеобразия, а их объединение при этом не позволяет им перейти в состояние хаоса. Следуя этой логике можно рассматривать столь

¹³⁷ Шарыпина Т.А., Меньщикова М.К., Полуяхтова И.К. Миф и европейское литературное сознание XIX-XX веков (О современных тенденциях изучения мифопоэтики и мифотворчества в Нижегородском госуниверситете им. Н.И. Лобачевского). // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2014. № 4 (32). С. 112.

значительный интерес к понятию «интермедиальность», объединяющей коды разных видов искусств, в рамках интереса к мифу в целом. Обращение к интермедиальности как к явлению синтеза с этой точки зрения также является способом вернуть утраченную целостность. По аналогии с потребностью в обращении к мифу и синкретизму как к свойству мифологического мышления, трансформированный в XX–XXI вв. мифологизм и интермедиальность становятся явлением, присущим различным сферам искусства и культуры.

Утрата ценностных ориентиров, провозглашенная Ф. Ницше смерть Бога, созвучная философии постмодернизма, нравственный кризис человечества привел к потребности в обращении к мифу как к образцу, «вневременной схеме», способному помочь преодолеть кризис. Изоляция же искусств, которая по мнению австрийского историка искусства Г. Зедльмайра стала итогом идеологических и религиозных метаний человечества после утраты веры в Бога («Как когда-то из элементов античности в «*interpretatio christiana*» возник христианский образный мир, так теперь он исчезает в ходе переосмыслений и преобразований себя в «*interpretatio profana*». Этот процесс в высшей степени многослоен. К нему приводит, начиная с XVI века, то отступление от религиозных содержаний, что наглядно выражается в таких типах изображения, где профанная мишура доминирует над содержательно значительными элементами»¹³⁸), стала сменяться созданием целостного художественного пространства. Становясь актуальным, как отмечают некоторые исследователи, в переходные и кризисные периоды взаимодействие искусств, представляет собой «конструктивный «ответ» на деструктивный «вызов» времени»¹³⁹.

¹³⁸ Зедльмайр Х. Утрата середины. М.: Прогресс-традиция, 2008. С. 388.

¹³⁹ Кокорина Е.Г. Исторические предпосылки и теоретические основания синтеза искусств как явления художественной культуры рубежа XIX–XX веков // Культура народов Причерноморья. 2014. № 276. С. 40.

Таким «ответом», стремлением создать космос, мир глазами женщины становится роман К. Вольф «Медя. Голоса» («Medea: Stimmen», 1996). Он в полной мере отвечает задаче создания сильного и цельного образа героини, противостоящей хаосу города, погрязшего в преступлениях. Роман К. Вольф, имея явную политическую подоплеку, представляет собой оценку современного состояния общества, и роли женщины в мужской цивилизации. Заимствованная канва деконструированного античного мифа позволяет раскрыть механизм создания мифов политических. Продолжая традицию разработки мифологических сюжетов XX века в контексте современной социально-политической ситуации, К. Вольф полностью реабилитирует героиню, освобождая её от обвинений в преступлениях и коварстве. Попадая в «мужской» мир, Медя становится жертвой в борьбе между «варварской» Колхидой и «цивилизованным» Коринфом, представляющих по сути одну идею преступности власти. Проблема свободы личности, жизнь в атмосфере жестокости и насилия для которой невыносима и в Колхиде, и в Коринфе, остается открытой. Несмотря на то, что финал пессимистичен с точки зрения возможности построения гармоничного государства в ближайшем будущем («Можно ли помыслить такой мир, такое время, где я пришла бы к месту? Некого спросить. Это и есть ответ»¹⁴⁰), а мужская цивилизация одерживает верх, образ героини все же представляет собой воплощение позиции женщины, формирует представление о мире, который стремится не покорить природу, а жить с ней в гармонии. Медю К. Вольф отличает последовательность, независимость, внутренняя сила, способность противопоставить себя мужскому миру («непринужденно идет нам навстречу, шагом смелым и твердым, стройная, но и статная, являя такое достоинство лица и осанки» (148).

О взаимопроникновении, единстве можно говорить по отношению к границам мифологического сюжета и «немецкой» темы. Традиционное

¹⁴⁰ Вольф К. Кассандра. Медя. Летний этюд. М.: Олимп, АСТ, 2001. С. 280. Далее в тексте страницы указаны по этому изданию.

противостояние Ясона и Медеи лишено в романе мотива ревности и может рассматриваться как остросоциальное, как оппозиция мужской цивилизации и женской. Не случайно повествование начинается с авторских размышлений и приглашения читателя погрузиться в другой мир, представляющийся соположенным: «Ахрония – это не бездушная соположенность эпох, а скорее их сочлененная «вставленность» друг в друга наподобие штатива, это каскад омолаживающихся структур. Их можно растянуть, как мехи гармошки, и тогда от одного конца до другого очень далеко, а можно и вложить друг в друга, наподобие кукол в русской матрешке, чтобы «стенки» времен почти соприкасались» (129). И далее после непосредственных авторских рассуждений читатель погружается в мир античный, причем создается впечатление того, что и Медея проходит тот же путь, выбирается из «колодца времени»: «Язык прошлого. Помогите же, помогите мне выбраться из этого колодца» (132). Интермедальность, проявляющаяся в данном случае в постоянной смене «голосов» и «переключении» картинки, во фрагментарности, кинематографичности построения романа, способствует усилению его современного звучания.

Век XX, со всеми присущими ему катаклизмами, катастрофами и тотальным релятивизмом заставил пересмотреть устойчивые характеристики и трактовки сюжета о Медее, а специфика национального менталитета (французского, немецкого, русского) влияет на рецепцию классического образа. 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, близка к предложенной К. Вольф. Миф и в этом произведении также становится средством концептуализации мира. Роман Л. Улицкой «Медея и её дети» (1996), использующей традиционный античный сюжет в противоположность традиции, связывающей образ с разрушением, становится попыткой восстановить утраченную целостность природы, культуры и рода. Героиня является здесь не представителем женского мира, как у К. Вольф, а частью

рода. За счет обращения к приемам, знаменующим собой «золотой век» литературы, повествование обретает необходимую органичность и всеобъемлемость. «Медея» Л. Улицкой, представляет собой отголосок классической традиции, исчезающий след античной культуры, проявляющийся и в природе («Он любовался этой землей...она была скифская, греческая, татарская, и хотя теперь стала совхозной и давно тосковала без человеческой любви и медленно вымирала от бездарности хозяев, история все-таки от нее не уходила»¹⁴¹), и в образе самой Медеи («Ей давно уже не с кем было говорить на этом изношенном полнозвучном языке, родившем большинство философских и религиозных терминов и сохранившем изумительную буквальность и первоначальный смысл слов» (5). Современная Медея хоть и утрачивает былой блеск и масштаб, банализируется, но все еще не теряет связь с Античностью. Так, сундук Медеи, представляющий теперь собой собрание «ничтожных драгоценностей», все ещё завораживает («Три поколения девочек замирали перед ним с вожделением. Все они верили в то, что сундучок Медеи полон драгоценностями. И в самом деле, там лежало несколько бедных драгоценностей: большая перламутровая камея без оправы, которую проели в двадцать четвертом году, три серебряных кольца и кавказский наборный пояс» (167).

Связь с Античностью проявляется и в традиции изображения героя, а именно в трактовке образа Медеи. Медея Синопли, прощающая и стойко переносящая невзгоды, остаётся верна себе, воплощает цельность и созидание, является носителем отживающей эллинской культуры, с ее природой и традициями («Медея Мендес, урожденная Синопли, <...> осталась последней чистопородной гречанкой в семье, поселившейся в незапамятные времена на родственной Элладе Таврических берегах» (5),

¹⁴¹ Улицкая Л. Медея и ее дети. Москва: ЭКСМО-Пресс, 2002. С. 15. Далее в тексте страницы указаны по этому изданию.

заклучает в себе космос. Не имея собственных детей, она становится центром притяжения многочисленных племянников и внучатых племянников.

Особенности хронотопа романа, его «эпическое раздолье» также способствуют задаче создания целостности: позволяет объединить несколько поколений семьи, установить связь и преемственность в истории семьи Синопли, которая «расщепилась» на две линии. Неспешный же ход повествования и подробное описание деталей можно соотнести с «эпическим вещизмом» античных эпических поэм: в процессе повествования Л. Улицкая часто останавливает действие для подробного описания вещей: «Медея налила кофе в грубую керамическую чашку, из которой пила уже лет пятнадцать. Чашка была тяжелой и нескладной... Темно-сине-красная, в потеках запекшейся глазури, шершавая...» (38). Приведенный фрагмент является не просто примером «остановки» и «укрупнения» кадра, приема кинематографа, но и содержит элементы звукописи, воссоздающей шершавость, фактурность чашки, отражает живописность цветовой гаммы, использует средства, позволяющие создать в сознании читателя осязаемый, визуальный образ.

Учитывая подобную живописную составляющую романа, в его отношении можно применить и трансформированное понятие синкретизма. В данном случае под синкретизмом можно понимать не многофункциональность эпоса с точки зрения включения научных знаний или выполнения социальных функций, а синкретизм различных видов искусства, интермедальность.

Обращение к мифу и интермедальности, таким образом, способствует в данном случае созданию Вселенной, единого, целостного мира, противопоставленного разрушающимся традициям и нравственности. С помощью же воспроизведения принципов эпического стиля и отсылок к Античности, воспринимаемой автором как образец, формируется классическая, аполлоническая атмосфера и положительный образ героини.

Если у К. Вольф и Л. Улицкой Медея является носителем созидającego начала, связывается с аполлонической атмосферой и классическим периодом Античности, то несущие хаос и разрушение Медеи Х.Х. Янна, Ж. Ануя, Х. Мюллера и Л. Года на первый взгляд должны казаться далекими от идеи синтеза. Однако, противоположность восприятия образов героинь, идей гармонии и хаоса можно соотнести с противопоставлением аполлонического и дионисийского начал, оба из которых предполагают синтез различных видов искусства.

Героини пьес упомянутых авторов представляют собой стихию экстатического, дионисийского начала. Презрение к порядку, гармонии, внешней красоте объединяет Медей Х.Х. Янна, Ж. Ануя, Х. Мюллера. Во внешности Медеи Х.Х. Янна неоднократно подчеркивается контрастирующее с красотой и молодостью Ясона увядание, старение героини: «Du willst mir sagen: daß ich alterte , daß Welk die Haut mir, ich Dir ganz und gar zuwider»¹⁴² («Ты хочешь мне сказать, что я постарела, что увяла моя кожа, что я совершенно тебе противна») (Перевод автора диссертации). Прямое описание внешности Медеи в пьесах Х. Мюллера и Ж. Ануя отсутствует, но произносимые ими реплики позволяют сформировать их образ. Фигуры этих Медей окрашены кровью и грязью их преступлений: у Х. Мюллера – «Была твоей собакой и подстилкой / Покрыла грязью кровь твоих врагов / Я грязью натирала для тебя / Ступени лестницы ведущей к славе», «За мною тянется кровавый след»¹⁴³, у Ж. Ануя – «Jerue! Je rue, Jason! Ils ont tous peur de moi et se reculent. Tu le sais pourtant que je suis tout cela et que je serai bientôt la déchéance, la laideur, la vieillesse haineuse»¹⁴⁴ («От меня смердит, от меня смердит, Язон! Все меня боятся, отступают передо

¹⁴² Jahn Hans Henny Werke in Einzelbänden / Hrsg. von Uwe Schweikert. – Hamburger Ausg. – Hamburg: Hoffman u. Campe. Dramen I. 1917-1929: Dramen, dramat. Versuche, Fragm. (Fragmente einer Offensive); Öffentlichkeit – Theater – Dramatiker/ hrsg. von Ulrich Bitz. I Aufl. 1988. S. 597.

¹⁴³ Мюллер Х. Медея. Материал // Мюллер Х. Проза. Драммы. Эссе. Диалоги. М.: РОССПЭН, 2012. С. 408.

¹⁴⁴ Anouilh J. Médée. Paris: La Table ronde, 1997. P. 61.

мной. Ведь ты знаешь, кто я такая, знаешь, что меня ждет увядание, безобразная, злобная старость») (Перевод В. Дмитриева). Описание биологического разложения созвучно представлению Х.Х. Янна о конечности творения, идеям разделяющего героев потока времени.

Идея синтеза присутствовала в мировоззрении и произведениях драматурга, эссеиста, теоретика литературы и специалиста в области музыки Х.Х. Янна. Его колоритная фигура объединила представителей искусства, скульпторов, музыкантов и музыковедов, основавших религиозную общину Угрино, целью которой было «спасение сверхчеловеческого значения символа»¹⁴⁵, освобождение всех запрещенных или подавляемых чувств, а религией – само искусство.

«Медея» немецкого драматурга в полной мере отражает катастрофичность мироощущения автора, центральным мотивом творчества которого является мотив «человека-носителя стихийных и не зависящих от его воли анонимных сил первохаоса»¹⁴⁶. Цельность и внутренняя сила Медеи, верной себе, привлекают автора, а поступки её, нарушающие табу цивилизованного общества, подобно поступкам античных богов не оцениваются с точки зрения морали. Х.Х. Янн ставит вопрос о первоосновах в человеке, его природе, необходимости следовать за ней вразрез запретам «кастрированного» общества, его ложным авторитетам.

В отличие от героини Х.Х. Янна, Медея Ж. Ануя, являясь также носителем стихийного начала, не освобождается от морального суда. Если героини раннего периода его творчества выбирали путь молчаливого бунта, и не признавали «счастье прозябания» в условиях антигуманного режима и компромиссы, а их упрямство служило образцом и единственной надеждой для окружающих, то в пьесах второго периода автор относится

¹⁴⁵ Янн Х.Х. Угрино и Инграбания и другие ранние тексты. Тверь: Kolonna publications, 2012. С. 150.

¹⁴⁶ Васильчикова Т.Н. Драматургия Ханса Хенни. Ульяновск: УлГУ, 2005. С. 184.

снисходительнее к идее простой жизни обывателей. В героинях поздних пьес подчеркивается отсутствие способности думать о живущих рядом и страдающих по их вине людям, а тихое обывательское счастье становится все более оправданным и привлекательным для Ж. Ануя.

Героиня пьесы Х. Мюллера также представляет собой воплощение идеи стихийного разрушения. Факт измены, возвращающий героиню из состояния «Где зеркало / Нет, это не Медея»¹⁴⁷, к самой себе («Меня зовут Медея») (414), становится причиной жажды мести, превращающейся в смысл жизни. В мести Медея видит единственный способ возвыситься над окружающим миром и готова принести в жертву этой идее жизнь своих детей. Та же, что и у Ж. Ануя, вседозволенность, индивидуализм, разрушающий все вокруг, Медеи из породы тех, кто «судит и выносит приговоры», создает пропасть между героиней и миром.

Жанр «тотальной драмы» Х. Мюллера, испытывавшего влияние идей Р. Вагнера, основанный на мифологическом сюжете и идее синтеза форм искусства, концентрирует внимание зрителя, заставляя размышлять над поставленной проблемой, служит своеобразным средством очуждения. Являясь частью триптиха «Погибший берег», «Медея Материал Ландшафт с аргонавтами» («Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten», 1982), строится под влиянием постмодернистских идей по принципу монтажа, объединяющего разрозненные сцены, расширяя таким образом горизонт восприятия, пространственно-временной континуум.

Героини Х.Х. Янна и современного французского писателя и драматурга, лауреата Гонкуровской премии 2004 г. Л. Годе (род. 1972 г.), помимо воплощения идеи хаоса, связаны с характерной для дионисийского начала стихией танца, причем способность танцевать связывается с языческим, варварским периодом жизни героини и возвращением к «себе»

¹⁴⁷ Мюллер Х. Медея. Материал // Мюллер Х. Проза. Драммы. Эссе. Диалоги. М.: РОССПЭН, 2012. С. 407. Далее в тексте страницы указаны по этому изданию.

варварской. Медея Х.Х. Янна, которая изначально танцуя, несла службу в храме, утрачивает эту способность, живя с Ясоном, и возвращает её после убийства детей. У Л. Годе танец также подчеркивает варварскую сущность героини и сопровождает оргии, убийство детей и ожидание собственной смерти.

Синкретизм в отношении пьесы Л. Годе можно также применить и с точки зрения синкретизма национального. Для автора, чьей повседневной реальностью является заселенная арабами Франция, при написании пьесы была важна принадлежность героини к экзотической, восточной культуре, что отражает современные проблемы глобализации. Кроме того, само название пьесы «Медея Кали» («*Médée Kali*», 2003) свидетельствует о расширении границ традиционного сюжета за счет совмещения нескольких ипостасей героини, принадлежащих разным культурным кодам.

Представляя собой воплощение хаоса, а не космоса, как Медеи К. Вольф и Л. Улицкой, героини Х.Х. Янна и Л. Годе так же отличаются масштабностью и моральной неподсудностью. Образ Медеи позволяет Х.Х. Янну раскрыть суть природы человека, его первооснов, а Медея Кали Л. Годе, поражающая и привлекающая своей беспощадностью и цельностью, жестокостью и женственностью, обратиться к «великим монстрам театра»¹⁴⁸.

Синтезируя приемы различных видов искусств или включая их описание, авторы таким образом воплощают темное, иррациональное, стихийное дионисийское начало, уходящее корнями в вакханалии, призванные высвободить глубинное, бессознательное начало в человеке. Образы героинь из колхидской царевны или представительницы касты неприкасаемых перерастают в нечто более масштабное и зловещее: героиня Ж. Ануя становится представителем породы тех, «кто судит и выносит приговоры», Медея Х.Х. Янна «стареет, чтобы в конце исполнилась

¹⁴⁸ Gaudé L. *Médée Kali*. Arles: Actes Sud, 2003. P. 82.

судьба людей» («Sie altert, damit sich am Ende erfülle das Schicksal der Menschen») ¹⁴⁹ (Перевод автора диссертации).

В отдельных случаях включение описания одного вида искусства в другой может служить отражением мировосприятия героя, раскрывать его образ. Так, включение в текст пьесы В. Клименко «Театр Медеи» (2001) описания театра не только воспринимается как необходимая декорация для героини, работающей актрисой, но и позволяет сделать вывод о том, что театр является для неё той призмой, через которую она смотрит на мир: «театр это особая жизнь», «наверное только театр это любовь театру можно принадлежать и служить ему» ¹⁵⁰.

Для того чтобы оттенить и подчеркнуть характер героини, используется интермедальность и в пьесе Л. Разумовской. Лирические романтические пейзажи становятся весьма подходящим фоном для страданий героини, представляющей собой преданную и любящую женщину, приоритетом для которой является любовь, а не власть. Пейзажи вводятся в повествование посредством авторских ремарок и появляются в репликах-воспоминаниях героев или в сопоставлениях их эмоционального состояния с состоянием природы, и становятся живописной декорацией действия.

В отношении же кинематографических версий Л. фон Триера и П.П. Пазолини правомерность использования интермедальности объясняется спецификой проблемы, ставящейся режиссерами. В обоих случаях тема рока, человеческой судьбы решается с привлечением средств других видов искусства. Имея сходную задачу, режиссеры прибегают к кардинально противоположной стилистике: Л. фон Триер воспроизводит

¹⁴⁹ Jahn Hans Henny Werke in Einzelbänden / Hrsg. von Uwe Schweikert. – Hamburger Ausg. – Hamburg: Hoffman u. Campe. Dramen I. 1917-1929: Dramen, dramat. Versuche, Fragm. (Fragmente einer Offensive); Öffentlichkeit – Theater – Dramatiker/ hrsg. von Ulrich Bitz. I Aufl. 1988. S. 597.

¹⁵⁰ Клименко В.А. Театр Медеи [Электронный ресурс]. URL: <http://klimteatr.narod.ru/medea.htm/> (дата обращения: 05.09.2016). Здесь и далее текст цитируется по данному источнику.

скорее скандинавские декорации и минимализирует их, П.П. Пазолини, напротив, воспроизводит, хотя и стилизованные, но декорации, воспринимаемые современниками как античные. Тем не менее, эта стилистика также соотносится с дионисийским или аполлоническим началом, включая изображаемое в контекст вечного, вневременного.

Таким образом, потребность в восстановлении утраченной целостности, поиск ответов на «вечные» вопросы приводит к актуализации мифологических сюжетов и мифологического мышления, воссоздающего единый, целостный мир, и, как следствие, к актуализации идеи синтеза и взаимодействия различных видов искусств. Мифологическое мышление не просто наделяет произведение универсальностью тематики и проблематики, приобщает к «вековому опыту человечества», но и способствует включению в свою ткань других элементов, подобно тому, как миф включал в себя религию, искусство, мораль, а также объединял, ставшие впоследствии отдельными видами искусств танец, литературу, театр, музыку и живопись.

Авторы конца XX – начала XXI вв. прибегают к интермедиальности, отражающей идею единства, синтеза для того, чтобы воссоздать целостный мир, противостоящий разрушению нравственно-родовых ценностей или миру мужской цивилизации; выразить стихийность и разрушительность силы, с которой сталкивается обыватель; оттенить и дополнить черты характера героя или ввести тему предрешенности человеческой судьбы. Интермедиальность, потребность в синтезе, наряду с обращением к мифу становится специфической особенностью, «универсальным художественным принципом», «доминирующей характеристикой современной художественной культуры»¹⁵¹.

¹⁵¹ Тимашков А.Ю. Интермедиальность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа XIX-XX веков: Автореферат дис. ... канд. искусствовед. наук. Санкт-Петербург, 2012. С. 3.

Однако перечисленные выше причины использования различных аспектов интермедиальности являются планом содержания, объясняют, какие авторские задачи она помогает решить. Анализ же плана выражения подразумевает выявление конкретных примеров использования интермедиальности в конкретных произведениях. Иными словами, ответив на вопрос «зачем» авторы обращаются к интермедиальности, почему испытывают потребность в синтезе, необходимо ответить на вопрос «как» в произведениях реализуется интермедиальность, а также, почему авторы выбирают именно этот сюжет.

3.2. Феномен трансформационной интермедиальности в интерпретациях сюжета о Медее

В рассматриваемых интерпретациях сюжета о Медее можно отметить ряд примеров проявления трансформационной интермедиальности, при которой репрезентируемый элемент, взаимодействуя на смысловом уровне с репрезентирующим, предполагает наличие в структуре одного произведения информации о кодах другого конкретного вида искусства: его элементе, отдельном произведении искусства, мотиве или образе. Иными словами, одно произведение искусства в данном случае описывает или изображает другое искусство как форму творческой деятельности, его реалии, особенности процесса работы или его результат – конкретную картину, скульптуру и так далее, подразумевает наличие конкретного референтного вида искусства или его элемента.

В качестве примера изображения другого вида искусства *как собственно формы художественно-творческой деятельности*, включения в структуру произведения информации о нем можно привести описываемые в пьесе В. Клименко «Театр Медеи» (2001) *реалии* театральной жизни, а также фрагменты цирковой действительности героев романа Л. Улицкой «Медя и её дети» (1996), позволяющие раскрыть внутренний мир героев (В. Клименко), идею рока, хрупкости и трагичности человеческой жизни (Л. Улицкая).

Описание **цирка** возникает, когда герой романа Л. Улицкой «Медя и её дети» (1996) Бутонов, зачисленный в цирковое училище, впервые попадает внутрь мира этого зрелищного вида искусства: «Учебный манеж был вполне настоящий: так же пахло опилками, животными, тальком. Шары, разноцветные кегли и стройные девушки летали в свободном воздухе. Это

был особый, единственный в своем роде мир»¹⁵². Впоследствии описывается подготовка акробатического номера, технические особенности проверки страховки акробатов, само выступление: «тянется в полете за трапедией, пытается догнать – чего никогда не бывает – и вылетает из отработанной геометрии, летит вниз, к самому краю сетки» (104), примерная и процесс гримировки: «грим был обыкновенный, как всегда: желтовато-розовая основа, а на ней два нежно-малиновых крылышка искусственного румянца да густообведенные синим, подтянутые к вискам глаза» (103).

Интересно, что Л. Улицкая не просто описывает повседневную жизнь работников цирка и артистов, а создает у читателя красочное ощущение погружения в само представление: «свет гибкий, плавает, музыка поддерживает, потом разом – полный обрыв, весь свет на Джованни, под купол, арена в темноте, вырубка музыки на самом максимуме звучания. Джованни весь блестит, голова в золоте, на ногах – поножи...(103). В описании данного фрагмента автор прямо ссылается и на неотъемлемую часть циркового представления – режиссуру: «В режиссуре старый Муцетони очень понимал, все обставил эффектно» (103). Введение в текст романа этого вида искусства в данном случае не просто является частью биографии героя, характеризует его, но и затрагивает проблему ценности человеческой жизни, трагической обреченности, которая, однако, не является центральной и тождественной античной теме рока. Иллюстрируемая судьбой Вани Муцетони, ставшего инвалидом, она контрастно звучит на фоне блеска и зрелищности циркового представления.

Таким образом, подробное описание деталей повседневной цирковой реальности, служит примером включения информации о кодах другого вида искусства (цирка) в пространство художественного текста, создавая эффект присутствия.

¹⁵² Улицкая Л. Медя и ее дети. Москва: ЭКСМО-Пресс, 2002. С.99. Далее в тексте страницы указаны по этому изданию.

В потоке сознания с трудом различимых старой и молодой героинь пьесы **В. Клименко «Театр Медеи» (2001)** также возникают фрагменты описания **театральной жизни** «я не виновата что театр превратился в клоаку я же талантлива да плюют прямо на сцену всюду бутылки», особенностей поведения перед камерой «я говорила что я испугалась что когда снимали фильм я не понимала как это происходило что то включалось так бывает перед камерой», закулисных выяснений отношений «но каждый раз я устраиваю истерику по поводу того что в театр хотят взять эту бездарную дуру только за то что она смазлива и каждый раз тут же на глазах директора пишу заявления об уходе он тут же сверху пишет резолюцию вместо уволенной старой карги такой то принять молодую актрису такую то». Театр, являясь профессией и частью повседневной жизни героинь, то и дело вклинивается в воспоминания, фантазии, ощущения героинь, принимая и прямое («сегодня театр пуст выходной день») и переносное значение («жизнь тоже театр»). Таким образом, он становится не просто декорацией или реальностью, но и жизненной позицией, воплощением отношения героини к миру. Благодаря изображению другого вида искусства раскрывается образ актрисы. Несмотря на то, что её характер в пьесе противоречив, а отношение к театру у старой актрисы и молодой весьма различно, в данном случае обе они воплощают в себе черты представителя интеллигенции («наверное, только театр это любовь»). За счет аналогии с театральной ролью Медеи образ героини обретает царственность, возвышающую её над обыденностью, а отсылки к колдовской сущности, возможность символического толкования её поведения не способствуют отрицательному восприятию героини.

Подобные проявления интермедиальности выделяются Й. Шрётером (трансформационная интермедиальность), В. Вольфом (эксплицитная референция), а также отечественными исследователями, разделяющими точку зрения немецких авторов (например, референция – упоминание или

обсуждение другого вида искусства в трактовке А.А. Хаминовой, Н.Н. Зильберман).

Описание особенностей пространства театра как вида искусства можно встретить и в романе Л. Улицкой. В данном случае, однако, это не реальное театральное представление, а взгляд на будничную жизнь как на театральную постановку, восприятие действительности с использованием терминологии, характерной данного вида искусства: «Он сидел возле дома и из темноты, как из *зрительного зала* на *театральную сцену*, смотрел в яркий прямоугольник распахнутой двери кухни. Свет был двойной и зыбкий: желтый от керосиновой лампы и низко-малиновый от очага. Прихваченные за день опасным весенним солнцем, лица казались густо *нагримированными*»¹⁵³. В переносном значении у Л. Улицкой используется слово «сцена» и при описании родины Медеи с её многовековой историей: «тусклая почва этой скромной сценической площадки всемирной истории» (5). Подобные параллели не просто насыщают текст романа красочными сравнениями, умножая художественные достоинства романа, но и позволяют ощутить масштаб изображаемого, включаемого в исторический контекст.

Помимо включения в структуру художественного повествования описания реалий другого искусства, можно найти примеры воспроизведения *отдельных элементов* таких видов искусства, как живопись, фотография, танец, скульптура.

Репрезентация **скульптуры** возникает при описании деятельности и работ Ойстра, описываемых в романе **К. Вольф «Медея. Голоса» (1996)**, в частности его последней работы: «Не знаю, что он там хочет из своей глыбы извлечь, но в последний раз я вроде бы смог различить очертания двух фигур в неистовом объятии, все члены сплелись в каком-то безысходном противоборстве, в смертельной схватке. Спрашивать нельзя.

¹⁵³ Улицкая Л. Медея и ее дети. Москва: ЭКСМО-Пресс, 2002. С.119. Далее в тексте страницы указаны по этому изданию.

Он уработается вусмерть. Так он хочет»¹⁵⁴. Описанная скульптура драматичностью своей композиции, выразительностью позы соотносится с классической традицией, заставляет вспомнить, например, сцены похищения Прозерпины Бернини, где отражён момент наивысшего физического и душевного напряжения, сцены, изображающие борьбу Геракла и другие. Воспроизводит К. Вольф и быт и профессиональные особенности работы скульптора: «Он водил меня по своей мастерской, рассказывал про различные сорта камня и для чего какой сорт применяется, показывал, как работать резцом, подводил к разным глыбам и заставлял гадать, какая фигура в какой глыбе прячется, ибо отнюдь не в каждом камне таится какая угодно фигура» (201). В данном случае отсылки к античной скульптуре в романе формируют восприятие образа главной героини, царственной, гордо противопоставляющей себя коринфским женщинам, сделавшей своим избранником человека искусства – скульптора Ойстра.

Кроме того, в роман введены герои, напрямую связанные с таким видом искусства как скульптура, герои, чьим ремеслом она является (уже упомянутый Ойстр, Аретуза): «Его звали Ойстр, и я много о нем слышала, он ваяет надгробья для знатных особ, боги дали ему золотые руки...» (200), причём при описании внешности используется сопоставление с их работами: «Аретуза, которая здесь жила ...оказалась резчицей по камню, ее точеная головка в профиль очень напоминала геммы, которые она вырезала из камня» (201).

Упомянутые примеры введения в пространство романа данного вида искусства влияет на создание атмосферы произведения, вызывающего таким образом ассоциации с классическим периодом греческого искусства, стремящегося к гармонии и соразмерности, упорядоченности, что согласуется с авторским восприятием главной героини, являющейся цельной,

¹⁵⁴ Вольф К. Кассандра. Медея. Летний этюд. М.: Олимп, АСТ, 2001. С. 234. Далее в тексте страницы указаны по этому изданию.

гармоничной личностью. Заметим, что в этот же период, приобретает актуальность синтез видов искусств, архитектура развиваться во взаимосвязи со скульптурой. Стремясь сохранить колорит, К. Вольф прибегает и к подробному описанию строений, вводит отдельные элементы архитектурных описаний: «Дворец ее отца, выстроенный, кстати, целиком из дерева, украшенный завитушками и искусной резьбой...» (151).

Появляется герой, связанный с другим видом искусства – **живописью** и в романе **Л. Улицкой «Медя и её дети» (1996)**. Постоялица из Ленинграда, «маленькая белая мышка» Нора была «художница, кончила училище не совсем блестяще, однако кое-что у нее получалось: акварельные летучие цветы, флоксы, сирени, легкие полевые букеты»¹⁵⁵. Внешне неяркая, Нора, тем не менее, видит красоту окружающего мира и испытывает потребность запечатлеть её: «она все приглядывалась к глициниям и предвкушала, как поставит одни кисти, совсем без листьев, в стеклянную банку, на розовую скатерть и, когда дочка днем будет спать, сядет рисовать на заднем дворике у тети Ады...» (14).

Описывает Л. Улицкая и процесс работы героини и её ощущения и мысли во время неё: «сидя на маленьком складном стульчике, рисовала на каком-то детском мольберте» (38), «Она поднялась на холм и увидела, как все изменилось... Ушла вся нежная неопределенность пейзажа, а место, на котором она стояла, показалось ей вдруг тем неподвижным центром, вокруг которого и происходят движения миров, звезд, облаков и овечьих отар» (40). Подобное описание не только вводит в пространство литературного произведения элементы другого вида искусства, но и служит авторской задаче воссоздания космоса, дублируя основную идею романа.

Интересно, что по аналогии с сопоставлением внешности Аретузы с её геммами у К. Вольф, черты лица Норы сравниваются со средневековыми

¹⁵⁵ Улицкая Л. Медя и ее дети. Москва: ЭКСМО-Пресс, 2002. С.14. Далее в тексте страницы указаны по этому изданию.

канонами изображения Мадонны в Германии: «Лоб ее, когда она подобрала волосы, оказался слишком высок и выпукл, как бывает у малых детей и немецких средневековых Мадонн, и этот недостаток делал ее лицо еще милей» (119). Характеризующиеся как нежные, печальные, хрупкие и задумчивые Мадонны немецких живописцев («Дармштадтская Мадонна» Ганса Гольбейна, «Мадонна с Младенцем под яблоней», «Мадонна с младенцем» Лукаса Кранаха Старшего, Мадонна на картине Альбрехта Дюрера «Праздник венков из роз») с их светло-рыжеватыми волосами и неяркой внешностью соотносимы с детским обликом светловолосой Норы.

Таким образом, воссоздание пространства другого вида искусства (театра и цирка) в тексте литературного произведения, описание процесса создания произведения скульптурного или живописного и включение их отдельных элементов служит примером проявления трансформационной интермедийности в интерпретациях сюжета о Мее.

Сопровождают появление Норы в романе мысли, характерные для художника, взгляд на действительность с точки зрения возможности запечатлеть её, поиск красоты в окружающем. Потребность «засушить» мгновение в данном случае может быть соотносима помимо живописи и с таким видом искусства как фотография: «О, если бы она могла, как в детстве, когда увлекалась ботаникой, сорвать и засушить, как приглянувшийся цветок, это мгновение вместе со всем принадлежащим ему реквизитом: дочкой возле мольберта, криво установленного в центре мироздания, цветущим тамариском, дорогой, по которой не оглядываясь идут два путника...» (40).

Отметим, что даже центрального героя романа, Л. Улицкая вписывает в пейзаж как часть этюда, а видная из рамы регистратурного окна фигура Медеи Синопли воспринимается как изображение на картине в раме: «Для местных жителей Медея Мендес давно уже была частью пейзажа. Если не сидела она в белой раме регистратурного окна, то непременно маячила ее темная фигура либо в Восточных холмах, либо на каменистых склонах гор к

западу от Поселка» (5). Интересно, что кадровость, фрагментарность построения композиции была характерна для импрессионистов. Изображение же окна как части картины, встречается у К.Д. Фридриха («Женщина у окна»), для которого оно становится символом гавани, пристанища, от которой отчалили корабли (что соотносится с характером героини, ставшей «центром притяжения» многочисленных родственников), А. Матисса («Открытое окно», «Гармония в красном»), Р. Магритта («Ключ к полям») М.З. Шагала («Окно», «Париж через окно»), М. Дюшана («Свежая вдова»). Помимо пейзажа с изображением фигуры Медеи, возникает в романе и портрет героини, на этот раз обрамленный овальной рамой: «вдруг увидела свое лицо в овальном зеркале, обложенном ракушками <...> она вдруг увидела свое лицо и удивилась ему. С годами оно еще больше удлинилось, вероятно, за счет опавших, съеденных двумя глубокими морщинами щек. Нос был фамильный и с годами не портился: довольно длинный, но нисколько вперед не выдающийся, с тупо подрезанным кончиком и круглыми ноздрями...» (36).

Если традиционно в качестве материала для перевода из одной знаковой системы в другую используются живопись или скульптура, то у Х.Х. Янна и Л. Годе это нетипичный для литературы репрезентируемый вид искусства – **танец**, являющийся не профессией, но неотъемлемой частью настоящей (Л. Годе) или прошлой (Х.Х. Янн) жизни героинь пьес «Медея» и «Медея Кали» («**Médée Kali**»), раскрывающий их сущность. Подобное обращение к танцу восходит к немецкой традиции изображения танцующего философа Ф. Ницше. В произведении «Рождение трагедии из духа музыки, или Эллинство и пессимизм» Ф. Ницше, говоря о танце в связи с разграничением аполлонического и дионисийского начал, характеризует его как неотъемлемую часть дионисийства, проявления коллективного, родового инстинкта, архаического, иррационального начала, что соответствует призывам Х.Х. Янна к освобождению подавляемых обществом первооснов человеческой природы. Тема танца возникает и в произведении «Так говорил

Заратустра». В этом философском сочинении танец становится для автора путем к преодолению ничтожества человеческой природы, неким «символом, который наглядно выражает собой понятия жизни, становления, просветления и мудрости»¹⁵⁶.

Упоминание **танца** в тексте пьесы немецкого драматурга **Х.Х. Янна (1926)** возникает в связи с описанием прошлого героини. Являясь, так же как и Медея Кали, для греков не просто иноземкой, варваркой, но ещё и представителем экзотической страны, Медея Х.Х. Янна владеет искусством, которое в наименьшей степени ассоциирующимся с классическим аполлоническим началом. Напротив, стихия танца сближает её с экстатическим дионисийским началом, героиня воспринимается как «грозная темная сила, «черный избранник», мститель человеку и человечеству за его отказ от природы человека»¹⁵⁷. Танец, являющийся элементом ритуала, возникает в воспоминаниях Медее о её молодости: «Die Schwarze Tempelhalle aber steht zu Kolchis, die Säulenangehäufte schwarze Halle steht zu Kolchis, darin des Helios Enklin tanzend Dienst tat»¹⁵⁸ («Чёрный храмовый зал в Колхиде, загроможденный колонами черный зал в Колхиде, в нем, танцуя, несла службу внука Гелиоса»), «in finsterer Halle, jungfräulich noch lebt ich, tanzend, in schwarzen Säulenhallen» (650) («в мрачном зале, где ещё целомудренно я жила, танцуя, в черном колонном зале») (Здесь и далее перевод автора диссертации). Упоминание о нем становится и последним ужасным упреком, напоминающий Ясону о её старости и жертвах, принесенных для него: «Hier

¹⁵⁶ Шелухо М. В. Ницше и танец // Молодой ученый. 2009. №10. С. 210-212. [Электронный ресурс]. URL: <https://moluch.ru/archive/10/621/> (дата обращения: 06.01.2020).

¹⁵⁷ Васильчикова Т.Н. Драматургия Ханса Хенни Янна и типология немецкой экспрессионистической драмы: Автореферат дис. ... доктора филол. наук М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 2006. С. 12.

¹⁵⁸ Jahn Hans Henny Werke in Einzelbänden / Hrsg. von Uwe Schweikert. – Hamburger Ausg. – Hamburg: Hoffman u. Campe. Dramen I. 1917-1929: Dramen, dramat. Versuche, Fragm. (Fragmente einer Offensive); Öffentlichkeit – Theater – Dramatiker / hrsg. von Ulrich Bitz. I Aufl. 1988. S. 633. Далее в тексте страницы указаны по этому изданию.

steht das fette schwärzlich graue Weib, hier meine Brüste, fett und schlaff zu gleich ... Wollt Ich mich tanzen sehn, wie's schwappt an mir» (651) («Перед тобой толстая чёрная седая женщина, моя грудь, жирная и увядшая... Хочешь посмотреть, как я танцую, как всё колышется у меня?»). Танцует, как и Медея Кали, героиня и после убийства детей: «Du mich gefunden, warn nicht in miene Augen Tränen mir gesprungen» (649) («Ты нашёл меня танцующей, потому что в моих глазах прыгали слёзы»). Помимо сопровождения образа Медеи, танец возникает в предположении героини об отношениях Ясона с Главкой: «Beginn doch so: Entkleidet wälzen vor Dir, mit Gold geschmückt die Braut sich, anfeuernd mit Gebärden in Dir den eignen Wunsch» (643) («Начни так: невеста нагая кружилась перед тобой украшенная одним золотом, пробуждая своими движениями твоё желание»), но в данном случае приобретает физиологический, эротический оттенок, что соответствует сущности образа Ясона. То же значение он приобретает и по отношению к утерянной привлекательности самой героини: «Vor meinem Leibe wich die Schönheit und aller Glieder Schlankheit, dab ich nicht tanzen kann» (599) («Я больше не привлекательна, не стройна, не могу танцевать»).

Помимо танца, текст пьесы **Л. Года «Медея Кали» (2003)** с первых страниц отсылает к такому виду искусства как скульптура. Повествование в пьесе начинается с описания людей, застывших в камне от взгляда Медузы – Медеи. Введение в текст пьесы описания скульптурных образов связано с магическими способностями, которыми наделена героиня, и подчеркивает тонкую грань между живым и неживым, человеком и камнем, нарушаемую с легкостью в обоих направлениях. Медея Кали обладает умением обращать в камень людей и оживлять скульптуры. Так, толпа коринфян, преследующих героиню и обращенных в камень, запечатлена в начале пьесы застывшей в движении, пластичной: «C'est la foule de ceux qui sont restés saisis dans l'effroi

pour l'éternité»¹⁵⁹ («Это толпа тех, кто остался охвачен страхом на пути к вечности») и еще обладающей человеческими чувствами: «Tu croyais à des statues immobiles, Des hommes figés dans la pierre Et pourtant examine bien leurs traits lorsque j'approche mon Visage du leur. Tu as vu ? Là. Regarde. Un frisson parcourt la pierre. Ils me sentent La terreur monte en eux» (16) («Ты думаешь об этих неподвижных статуях, Людях, застывших в камне, А сейчас посмотри хорошенько на их черты, когда Я приближаю своё Лицо к ним. Ты видишь? Вот. Смотри. Дрожь бежит по камню. Они меня чувствуют. Ужас поднимается в них») (Здесь и далее перевод автора диссертации). Подробно описаны у Л. Годе и оживающие статуи, сходящие с постаментов в храме брахманов: «Ces femmes aux seins lourds, Chargées de bijoux, Ces femmes sculptées par nos ancêtres lointains, sont descendues de la pierre» (26-27) («Эти женщины с тяжелой грудью, отягощенной драгоценностями, эти женщины, вырезанные нашими далекими предками, сошли с камня»). Интересно, что даже лексически тонкость этой грани в тексте реализуется за счет многозначности слова «окаменеть», применяемого в отношении к психологическому и физиологическому состоянию.

Однако для более полного восприятия образа главной героини и пьесы в целом важно введение в поэтику «Медее Кали» такого вида искусства, как танец. Он сопровождает ключевые моменты в жизни героини и воплощает часть её сущности. Танец, завораживающий окружающих, – именно то, что, помимо красоты, выделяло её из толпы и позволило избежать участи других представителей её касты: «Et mon corps, à son tour, aurait dû couler doucement dans les eaux du Gange, Mais j'étais belle. J'étais belle et je savais danser» (24) («И моё тело, в свою очередь, должно было медленно плыть в водах Ганга, Но я была красива. Я была красива и умела танцевать»), «J'aurais pu n'être que ceci: Une mendiante qui danse, Une pestiférée plus jolie que les autres. Mais la danse m'a sauvée» (25) («Я могла быть не больше чем нищей, которая

¹⁵⁹ Gaudé L. Médée Kali. Arles: Actes Sud, 2003. P. 17. Далее в тексте страницы указаны по этому изданию.

танцует, чумной, более красивой, чем другие. Но танец спас меня»). В этом свойственном ей умении подчеркивается его естественность, органичность: «Personne ne m'a appris. J'ai observé les serpents...» (24) («Никто не учил меня. Я наблюдала за змеями ...»). Отмечается с его помощью и женственность героини, чьей слабостью являются красивые мужчины: «Laisse-toi envoûter, Persée, Je veux danser pour toi» (58) («Позволь околдовать тебя, Персей, Я хочу танцевать для тебя»), важность для неё физиологических отношений: «...Et cherchais un nouvel homme à goûter. Il s'en trouvait toujours» (37) («...И искала нового мужчину по вкусу. И он всегда находился»).

Танец Медеи упоминается, помимо первого эпизода, после которого брахманы приводят её в храм и она становится богиней Кали, покидая берега Ганга, еще трижды: после убийства детей, после сожжения тел и перед ожиданием смерти от рук Персея. Этот вид искусства, таким образом, в первых двух эпизодах сопровождает переход героини из одного социального статуса в другой, из одной ипостаси в другую. В первом случае – это обретение магической силы, свободы от статуса неприкасаемой: «J'avais un nouveau nom... Médée Kali Médée Kali. J'étais libre» (29) («У меня было новое имя... Медея Кали Медея Кали. Я была свободна»), во втором – утеря обретенного статуса жены и матери, превращение в «зверя», участницу оргий. В последних двух эпизодах танец может рассматриваться как элемент погребальной церемонии (Медея танцует после сожжения тел детей и в ожидании собственной смерти). Танец, таким образом, ритмизует повествование, возникая в связи с ключевыми событиями жизни героини.

Именно за счет ассоциации с танцем, а не с сюжетной точки зрения, проявляется связь с индийской богиней Кали – одной из ипостасей героини, причем танец по отношению к ней также воспринимается двояко. Так, после победы в битве, Кали не может остановиться и продолжает свой яростный танец, способный разрушить мир, но, остановленная богами, затем принимает участие в танце творения. Являясь символом разрушения, смерти, Кали одновременно разрушает невежество и зло, поддерживает мировой

порядок, а выбор автором этой ипостаси подчеркивает двойственность восприятия и оценки героини.

Роль танца заключается и в создании атмосферы экзотичности Индии: «N'obéissant qu'au rythme des tablas» (58) («Я буду подчиняться только ритму табла»). Однако главная его функция, на наш взгляд, связана с тем, что танец позволяет вернуться к поэтике синкретических архаических видов искусств (сопровождая ключевые моменты жизни героини, танец становится чем-то ритуальным).

Танец как бы погружает героиню в пространство молчания. Так, постепенно поглощаемая тишиной, Медея в конце пьесы уже не прибегает к словам, а отдается танцу, выражающему ее состояние лучше слов. Танец становится и неотъемлемой частью женской сущности героини. Неоднократно по ходу пьесы повторяется идея о том, что заставляет людей остолбенеть Медея не только своей приобретенной способностью обращать в камень, но и завораживающим танцем: «Lorsque je danse, je suis belle» (37) («Когда я танцую, я прекрасна»), «Laisse-toi envoûter, Persée, Je veux danser pour toi. Regarde, Les arabesques de mes bras, Mes déhanchements de serpent» (58) («Позволь околдовать тебя, Персей, Я хочу танцевать для тебя. Смотри, Узоры моих рук. Мои змеиные покачивания»).

Интеграция видов искусств, прежде всего введение в художественное пространство пьесы скульптурных образов и танца, не только служит расширению границ классического мифологического сюжета, но и оттеняет многогранность образа героини, завораживающей красотой и неистовостью. Пластичность скульптур людей, застывающих в камне, ритм танца, звон браслетов, звучащий в ночи, создают яркий экзотический рисунок пьесы, способствующий её более яркому читательскому восприятию.

Отдельные элементы другого вида искусства включены в ткань повествования и в спектакле Т. Ланоя «Мама Медея» («Mamma Medea», 2002). Так, действие первой части пьесы содержит отсылки к разновидности кукольного вида искусства – театру марионеток. «Черный ящик»,

сконструированный ганноверскими декораторами для спектакля, в котором герои древнего мифа становятся марионетками, отражает идею обреченности, а герои, предстающие перед зрителем впервые в виде восковых фигур, вызывают ассоциации с «живыми мертвецами»¹⁶⁰. За счет обращения к идее марионетки раскрывается и образ Ясона, дегероизированного, предстающего по замыслу режиссера шутовской фигурой, для которой обретение золотого руна становится счастливой случайностью, а не заслугой. Интересно обыграно и наделено современным звучанием и роль золотого руна. Размещенное за витриной под охраной сигнализации в первой части пьесы, оно с одной стороны репрезентирует пространство музея в рамках театральной постановки, расширяя его, с другой стороны, задействует ассоциации с музейным экспонатом, наделенным ироничным оттенком, но органично вписываемым в изысканный мир, воспроизводимый в первой части постановки.

Помимо изображения *реалий* перечисленных видов искусства (цирк, театр), репрезентируемых как форма творческой деятельности, а также отдельных *элементов* искусства (конкретная скульптура, картина, танец), можно отметить пример возникновения в кинематографе *образа*, хотя и мифологического изначально, но прочно вошедшего в литературу, живопись и скульптуру, и не характерного для данного вида искусства. В данном случае можно говорить о художественных **кодах**, существующих в рамках интермедиального поля, рассматриваемого О.А. Ханзен-Лёве и подразумевающего наличие общих мотивов и образов у разных видов искусства.

Образ кентавра, дважды появляющийся в фильме П.П. Пазолини «Медая», усиливает впечатление связи с классической греческой культурой, а не воспринимается как инородный. Кентавр сам замечает: «Видишь ли, для

¹⁶⁰ Шарыпина Т. А. «Мама Медая» Тома Ланоя: бельгийский вариант в немецком контексте // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия: Филология. 2006. № 1. С. 107.

античного человека все мифы и ритуалы реальный опыт, часть его повседневной жизни»¹⁶¹.

Он становится немаловажным также для определения способа подачи повествования и вопроса о наличии в ходе его автора. В киноверсии **П.П. Пазолини (1969)** существует некое сознание, которое находится над изображаемым. Введенная фигура кентавра рассказывает о прошлом и предваряет последующие события: «Всё началось с золоторунного овна...короче, всё дело было в ревности», «Ты пойдёшь к своему дяде, который отнял у тебя трон и открыто заявишь о своих правах. Он найдёт какой-нибудь предлог, чтобы избавиться от тебя, например, пошлёт за золотым руном. ...».

Если у П.П. Пазолини появляется отдельный образ, используемый другими видами искусства, то фигура героини в начале кинематографической версии **«Медей» («Medea», 1988) Л. фон Триера** может быть соотнесена с конкретным произведением живописи. Так, первые сцены фильма, изображающие лежащую на берегу с распростертыми руками и накрываемую накатывающимися волнами Медею, с композиционной точки зрения вызывают ассоциации с известной картиной Джона Эверетта Милле «Офелия». Хотя две эти фигуры – Офелия и Медей – не сопоставимы в отношении сюжетной линии и характера: Медей Л. фон Триера способна противостоять судьбе, она испытывает сильные эмоции (крупным планом даны руки героини, впивающиеся в песок), подавлена, оскорблена и пытается с помощью погружения в родную для неё стихию получить облегчение, Офелия Д.Э. Милле, наполовину погруженная в воду с раскрытыми руками, полуоткрытым ртом и устремленным в небо взглядом, также вызывает мысли о несправедливой жертве лжи и коварства, что согласуется с содержанием сюжета и намекает на трагический финал. Кроме того, закреплённая за образом Офелии в массовом сознании стихия воды сопровождает и героиню

¹⁶¹ Медей [Видеозапись] / реж. Пазолини Пьер Паоло; в ролях: М. Каллас, Дж. Джентиле, М. Джиротти; «DVD Магия», 2002.

Л. фон Триера. В противоположность Главке, появляющейся на фоне костров, отсветов огня, ассоциирующихся с влечением, страстью, фигура Медеи почти всегда возникает на фоне тумана, дождя или вблизи воды: разговор с Креонтом происходит в тумане, с Ясоном – во время дождя, приготовления зелья, первое и последнее появление героини – рядом с водой. Хотя, по мнению Т.А. Касаткиной, Медея призывает таким образом корабль Эгея, а пена волн может символизировать рождение новой жизни, семя, дающее жизнь¹⁶², до момента «возрождения» героини из воды эмоциональное состояние её погранично. Роднит начальную сцену с картиной и использование символов, мрачные тона темной глубокой воды, ощущение неизбежности печального конца, фатальности.

Выбранный пример проявления трансформационной интермедиальности можно рассматривать не как прямое цитирование картины, а как отсылку к визуальному образу, интермедиальному коду (художественному языку), сформированному в сознании зрителя, апелляцию к представлению о ней, существующему в «интермедиальном поле». В данном случае не воссоздаются декорации или костюм, необходимые для однозначного соотнесения героини в кадре с картиной прерафаэлиты, а воспроизводится композиция и контекст погружения в воду в трагический пограничный момент одной из самых узнаваемых Офелий.

К трансформационной интермедиальности, таким образом, можно отнести, во-первых, примеры изображения в литературном произведении *реалий* таких видов искусства как театр и цирк, описание процесса создания скульптурного и живописного произведения, во-вторых, результат этого процесса – описание конкретных скульптуры и картин, а также описание танца, *его отдельных элементов*. Кроме того, можно отметить

¹⁶² См. подробно об этом: Касаткина Т.А. Обсуждение фильма Ларса фон Триера «Медея» (1988). Семинар для учителей-филологов в Великом Новгороде [Электронный ресурс]. URL: <https://philologist.livejournal.com/8425147.html/> (дата обращения: 06.04.2019).

нетрадиционное использование *образа*, характерного для скульптуры и живописи в кинематографе, а также соотнесение отдельной сцены кинематографической версии с картиной известного живописца. Изображая реалии жизни героев, связанной с другими видами искусства, писатели и режиссеры, таким образом, достигают не просто усиления художественного эффекта, но и раскрывают их внутренний мир. Привлекая же образы, использующиеся другими видами искусств, авторы задействуют ассоциативно-образное мышление и включают произведение в широкое культурологическое поле. Подобное привлечение формирует более полное и яркое представление об атмосфере Античности (П.П. Пазолини), национальных (Л. Года) или профессиональных особенностях (В. Клименко, Л. Улицкая), задающих колорит и формирующих образ героев.

3.3. Явление онтологической интермедиальности в трансформациях сюжета о Медее

Рассматриваемые произведения дают богатый материал для анализа проявлений и онтологической интермедиальности. В данном случае одно искусство, использует методы, приемы другого, переносит образный смысл типичных для него характеристик (цвета, формы, композиции) с целью более глубокого раскрытия сюжета и образов. В тексте заключается в этом случае информация не о виде искусства как о совокупности произведений, а только о его методах и специфических свойствах в противоположность представлению Г.Э. Лессинга о том, что каждый вид искусства описывает мир, исходя из своих возможностей, и не должен использовать несвойственные ему методы. Этот вид интермедиальности подразумевает отсутствие конкретного референтного произведения искусства или описания его элементов, а только использует неспецифические для него приёмы, заключает информацию *не о том, что изображается в другом виде искусства, а о том, каким образом это достигается.*

Для того, чтобы доказать нашу мысль о возможности выявления в выбранных примерах онтологической интермедиальности, попытаемся выделить для каждого из рассматриваемых видов искусств наиболее специфические свойства и приёмы, которые обнаруживаются в нетипичной для них среде принимающего их вида искусства.

Вид искусства, чьи выразительные средства, наиболее часто используются в **литературных произведениях – живопись**. Её суть заключается в передаче зрительных образов посредством нанесения красок на поверхность, а к основным методам относятся использование цвета, линии, светотени, мазков и красочных пятен. Экспрессия цвета в живописи способна вызывать чувственные ассоциации, усиливать эмоциональность изображения.

Преобладание конкретных цветовых гамм, влияющих на восприятие произведения, характеризует пьесы немецких драматургов Х.Х. Янна,

Х. Мюллера, а также современного отечественного автора В. Клименко, публикуемого под псевдонимом Клим.

Отсутствие света и воздуха, ярких цветов характеризует большую часть действия в пьесе **Х.Х. Янна («Medea», 1926)**. Здесь доминируют темные, мрачные тона, а дом Медеи освещается красно-желтыми отсветами тлеющих углей: «Seit einem halben Mond schließt sich Medea ein, ja meidet ganz des Landes Herrlichkeit. Sie sieht die Sonne nicht, schöpft kaum zur Nacht die kühle Luft in Sternenlicht gebadet. Ein blakend Feuer dampft in ihrer Halle Vorraum, vor dem sie hockt, und dem sie alles weiht, was in ihr lebt noch. Es ist der Spiegel dieser Welt, in den sie schaut, der schwanke schwelende. »¹⁶³ («Уже пол месяца Медея запирается на замок. Она не видит солнца, лишь только ночью дышит свежим воздухом под светом звезд. Только какой-то очаг дымится в её комнате, перед которым она сидит и которому посвящает всё, что в ней ещё живет. Это отражение этого мира, в которое она смотрит, колеблющееся, тлеющее») (Здесь и далее перевод автора диссертации). Сама Медея описана в тех же преобладающих тонах как «ergrautes «Nachtgespenst der Hölle» (636) («поседевший дух Ада»), а черный цвет, помимо цвета кожи негритянки и траура («meine Leber ist Schwarz sie geworden durch Alter?» (597) («Я почернела от возраста?»)), «Bin ich der Toten gleich fast in meinen entfernten Gemächern, die in Trauer versinken sich schwärzen» (597) («Я скоро умру в своих покоях, почернею, погружусь в траур») характеризует и её натуру («Wie Deine Haut so schwarz ist auch Dein Tun» (619) («Твои деяния такие же черные, как и твоя кожа»)). Так же, как внутри Медеи Ж. Ануй подобно ребенку растет ненависть, внутри героини Х.Х. Янна зреет темная сила («Wächst doch seit sieben Jahren schon in ihr ein großer Schatten, der gelb von Farbe ist, wie manche sagen. Ich aber glaube rot... (601) («Однако вот уже

¹⁶³ Jahn Hans Henny Werke in Einzelbänden / Hrsg. von Uwe Schweikert. – Hamburger Ausg. – Hamburg: Hoffman u. Campe. Dramen I. 1917-1929: Dramen, dramat. Versuche, Fragm. (Fragmente einer Offensive); Öffentlichkeit – Theater – Dramatiker/ hrsg. von Ulrich Bitz. I Aufl. 1988. S. 600. Далее в тексте страницы указаны по этому изданию.

семь лет растёт в ней большая тень, многие говорят, что она жёлтого цвета. Я думаю, что она красная...»)), означающая приближение расплаты («Mein Grab wind Euch Zeichen, daß Ich zu leben als Menschen begonnen, denen ein Schicksal gegeben ist (588) («моя могила будет символом того, что я начала жить как люди, которым предначертана судьба»)).

Подчеркивает удушающую мрачность дома героини и Ясон, стремящийся сбежать к «свету», избавиться от жены: «Mein Haus ist eine finstre Unterwelt ... Weil ich zum Licht mich sehne, will mich der Stein erdrücken (628) («Мой дом это мрачная преисподняя... Из-за того, что я тоскую по солнцу меня раздавят камнем»)).

Темные тона характеризуют не только траурное, мрачное настроение героини, объясняются отсутствием света в доме героини, но и сопровождают описание смерти, тлена: «Schwarz ward des Weibes Lieb. Nicht einer Negrin gleich. Wie Asche, verwünschter Boden, stinkend und runzelig» (643) («Чёрным стало тело девушки. Даже ни как у негритянки. Как пепел, проклятая земля, гадкое и морщинистое...»). В тексте пьесы также многократно описываются подробности смерти, убийств, ослепления, окрашивающие повествование в кроваво-красные тона сродни отсветам огня, и усиливающие впечатление «мрачной преисподней»: «Schnitt von Hals den Kopf, riß ihm die Zunge aus, und trennte Ohren , Nase, Kinn und Augen riß sie aus dem Leichnahn und warf die Stücke in das Meer» (634) («отрезала голову от шеи, вырвала его язык, и отделил уши, нос подбородок, и глаза и бросил куски в море»)).

Погружение во мрак сопровождает и второстепенных героев пьесы: гонец Креонта ослеплен, для него «Die Welt hat sich vor meinem Blick verwandelt und Dunkelheit ist, was die andern Licht benennen» (625-626) («Мир изменился перед моими глазами, и настала темнота, которую другие называют светом»), а слуги в финале пьесы обречены Медеей на гибель в темном запертом доме («Versinken in dem Unglück soll mit Euch in tiefste Tiefen das Haus. Alle Tore der Halle schlagen zu. Es wird finster» (652) («Дом

должен вместе с вами погрузиться в горе... Все двери закрываются и становится темно»)).

Возникает, однако, в цветовой гамме пьесы и светлое, молочно-белое пятно – кобылица, подаренная старшему сыну отцом и жеребец, на котором появляется дочь Креонта. Кобылица, подаренная отцом старшему, а не обоим сыновья, потому что младший ещё ребенок, воспринимается в контексте страсти, природных инстинктов, учитывая отношения отца и старшего сына. Тот же подтекст возникает при описании жеребца, на котором появляется дочь Креонта, вызывающая страсть старшего сына: «Ein Duft von Pferd und Weib und Jugend schlug mir entgegen. Mein Augen schloß ich. Verwandlung ward in mir. Und Leidenschaft, ganz ungekannte brach aus» (605) («Мне в нос ударил запах лошади, женщины, молодости. Я закрыл глаза. Во мне происходило какое-то изменение. И вспыхнула совершенно незнакомая страсть»)).

Сопровождающие сыновей Медеи и фигурирующие в начале пьесы в связи с подарком отца и в конце, когда тела мальчиков увозит мать («Weiße Stuten in Tor» (651) («Белые кобылы в Воротах»)), образы белых коней создают цветное обрамление пьесы и вызывают ассоциации с парой божественных близнецов Ашвинов, переводимых с санскрита как «обладающие конями» и символизирующих рассвет и закат.

Помимо выявления доминирующих цветовых гамм, выбранные для анализа произведения позволяют соотнести их поэтику с конкретным направлением в живописи. Если определять наиболее близкое направление для пьесы **Ж. Ануя «Медею» (Médée, 1946)**, то, на наш взгляд, им станет символизм или экспрессионизм. Отметим, что основными чертами живописи экспрессионистов стали преувеличения, угловатые линии, дисгармония, открытые цвета, передающие катастрофичность мироощущения художников, особый колорит, заключающий в себе апокалиптический драматизм. Особенность символизма в живописи заключалась в отказе от изображения реальной жизни в пользу символов и аллегорий. Работы представителей этого направления передают ощущение таинственного, мистического, а для

художественного метода в целом характерно наличие большого пространства однотонного размытого фона, преимущественно в однотипной цветовой гамме.

Если принять во внимание указанные живописные приёмы и посмотреть с этой точки зрения на пьесу, станет объяснимо отсутствие традиционных описаний. Пьеса воспринимается читателем визуально за счет эмоционального воздействия. Декорации здесь минимальны, они только намечают направление мысли, остальное формирует создаваемая репликами атмосфера. В пьесе прослеживается и деформация пространства, и повышения эмоциональность, и гротеск.

Так, контрастно выделяется повозка Медеи Ж. Ануй вдали от города. Ануй создаёт яркий образ изгнанницы, беглянки у которой нет собственного дома: «Enscène... Médée et la Nourrice *accroupies* par terre devant une roulette»¹⁶⁴, «Chassées, battues, méprisées, sans pays, sans maison» (14) («на сцене Медея и кормилица, сидящие на корточках перед повозкой», «изгнаны, презираемы, обездолены...Без родины, без крова...») (Здесь и далее перевод В. Дмитриева). Важна и сниженность, невыразительность позы героини, и наличие костра, чьи отсветы деформируют пространство и окрашивают его в мрачные, зловещие цвета («et maintenant nous sommes là, *accroupies* comme deux mendiants, devant ce feu qui s'éteint toujours» (11) («а теперь мы сидим, сгорбившись, словно нищенки, возле этого костра, который всё время гаснет»)). О том, что свет и декорации практически отсутствуют, Ж. Ануй не сообщает, но в читательском сознании всё же складывается представление о том, что это именно так, за счет ряда приёмов. Образ героини таков, что ассоциации со светом не возникают, свет ей органически не свойственен: «J'écrase du pied, j'éteins la petite lumière. Je fais le geste honteux» (80) («Я затаптываю, я гашу жалкий свет, я плюю на него!»), «Cette lande touche à

¹⁶⁴ Anouilh J. Médée. Paris: La Table ronde, 1997. P. 9. Далее в тексте страницы указаны по этому изданию.

d'autres lands et ces lands à d'autres encore jusqu'à la limite del'ombre» (80) («Эта пустошь прилегает к другой, потом ещё пустошь и ещё, и так до самой границы тьмы...»). Кроме того, на протяжении всей пьесы возникает мотив чего-то плотского, липкого, грязного: «Ta tête, ta sale tête d'homme peut le vouloir» (49), «mais dans ta tête, dans ta sale tête d'homme» (54), «Il a fallu que je me recolle à ta haine, comme une mouche...» (56), «je suis sale» (61) («твой ум, твой грязный мужской ум может хотеть этого», «но в воображении – о, это грязное мужское воображение», «я, как муха, прилипла к твоей ненависти», «я грязная женщина»).

Даже такое абстрактное понятие как «ненависть» в пьесе персонифицируется, становится осязаемым через сравнение с ребёнком: «Mon enfant est venu tout seul. Et c'est une fille, cette fois. O ma haine! Comme tu es neuve... Comme tu es douce, comme tu sens bon! Petite fille noire, voilà que je n'ai plus que toi au monde à aimer» (20) («Мой ребёнок появился на свет без твоей помощи... На этот раз девочка. О моя ненависть! Как ты необычайна, как сладостна, как благоухаешь, чернявая малютка! Теперь лишь тебя одну во всём мире я буду любить»). Любопытно, что за счёт побочных смыслов слов и прямых реплик мотив деформации принимает оттенок оборотничества самой Медеи. Так, например, глагол «s'accroupir» имеет значение 1) приседать, сесть на корточки; сесть на задние лапы 2) скрючиваться; скорчиваться – то есть, применяется и по отношению к животным. Кроме того, сама Медея отмечает свою звериную сущность: «Bêtes de la nuit, étranglées, mes sœurs! Médée est une bête comme vous! Médée va jouir et tuer comme vous» (79), «J'ai hurlé seul devant ma glace, je me suis déchirée avec mes ongles d'être cette chienne qui revenait se coucher dans son trou» (56) («Ночные звери, душителы, братья мои и сёстры! Медея – такой же зверь, как и вы. Как и вы, Медея будет наслаждаться и убивать», «Оставшись одна, выла перед зеркалом, царапала себя ногтями, ведь я, как сука, возвращалась в свою нору»).

В первой сцене, где уже задан колорит всей пьесы, описаны два противоположных мира: празднующих и веселящихся обывателей, так ненавистный Медее, и её собственный мрачный мир ненависти. До Медеи доносятся звуки мира празднующих, вторгаются и вызывают презрение и злобу за отнятого у неё Ясона. Подобный колорит, являющийся отражением сущности Медеи, объясняется отношением автора, в чьем творчестве к концу 60-х годов появляется снисходительное отношение к людям, руководствующимся в жизни «здравым смыслом», обывателям.

Учитывая устаревшее значений слова «ландшафт» – «рисунок, картина, изображающие природу», можно сказать, что пьеса **«Медея Материал Ландшафт с аргонавтами»** (**«Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten»**, 1982) Х. Мюллера раскрашена цветами крови и грязи. Экстатический монолог Медеи в варианте немецкого драматурга построен на постоянном привлечении физиологических подробностей убийств, описании предательства и измены: «Язон ты хочешь / Моей упиться кровью», «Покрыла грязью кровь твоих врагов / Я грязью натирала для тебя / Ступени лестницы ведущей к славе / И если ты желаешь свить венок / Из внутренностей родичей моих»¹⁶⁵. Измена Ясона, вернувшая героине осознание своего положения, заставляет её вспомнить многочисленные совершенные преступления и побудить к совершению нового. В сознании Медеи Х. Мюллера, за которой «тянется кровавый след», окрашивающий все вокруг, возникают картины прошлого, состоящего из череды смертей: «Спасибо за твою измену муж / Она вернула мне мои глаза / И перед ними вновь встают картины / Что были нарисованы тобой / В Колхиде сапогами аргонавтов» (409). Даже величие колхидского наследия не остается незапятнанным: «Наряд любви моя вторая кожа / Ограбленная вышила ее / Колхидским золотом раскрасив кровью / Со свадебного блюда из отцов / И

¹⁶⁵ Мюллер Х. Медея. Материал // Мюллер Х. Проза. Драммы. Эссе. Диалоги. М.: РОССПЭН, 2012. С. 408. Далее в тексте страницы указаны по этому изданию.

братьев и убитых сыновей» (410). Столь частое упоминание крови, внутренностей, задающее красно-коричневый колорит пьесы, согласуется с характером связи Ясона и Медеи Х. Мюллера, которая основана на влечении («Пока не разорвал ты эту сеть, / Сплетенную из нашего влеченья / Она была для нас с тобой жильем») (408) подобно взаимоотношениям героев Ж. Ануя, являющихся главным образом, любовниками, соучастниками преступлений.

Аналогичную тенденцию мы можем проследить и в кинематографических версиях воплощения сюжета о Медее. Так, к тому же направлению в живописи, что и пьеса Ж. Ануя, Х.Х. Янна и Х. Мюллера могли бы быть отнесены и многие сцены в фильме **Л. фон Триера («Medea», 1988)**. Например, сцены в палатке с Главкой и Ясоном, где прослеживается та же, что и у Ж. Ануя, нечёткость контуров, колорит, создаваемые отсветами факелов и тенями на колеблющемся белом полотне, сопровождающий стихию огня и страсти, сцена сбора Медей трав в тумане при разговоре с Креонтом, и некоторые другие. Экспрессионистична и финальная сцена страданий Ясона, где фигура корчащегося героя «органично» выглядит на фоне неупорядоченных «мазков» колышущейся травы.

Сходное с пьесами Х.Х. Янна, Ж. Ануя и Х. Мюллера цветовое решение отличает и пьесу **В. Клименко «Театр Медеи» (2001)**, однако преобладающие в ней цвета скорее отражают тематику пьесы, нежели формируют мрачную атмосферу. Традиционно используемые для оформления пространства сцены и зрительского зала красный, черный, белый и золотой возникают на протяжении всего повествования, вызывая ассоциации с миром театра, которому принадлежит героиня, и намекая на её восприятие мира как театра. Цвета возникают и в связи с описанием реалий театральной жизни героини: «потом возник занавес черный занавес черный черный занавес с изображением луны мне кажется что это было вышито золотом но возможно что это было серебро», и в связи с происходящим в её воображении или исполнением роли: «мы сидим на ней золотое платье», «красны красный закат», «сегодня очень красно заходит солнце». В данном

случае золотой и красный цвет, вплетающиеся в поток сознания героини, сопровождают сцены, соотносящиеся с античным прообразом той, чью роль всегда мечтала исполнить актриса, отсылают к классическому периоду античной культуры и царскому происхождению Медеи. В этом же контексте трактуется и образ исполнительницы роли Медеи, для которой характерно благородство, идея о том, «что женщина ближе к богу». Эти моменты из воображаемой античной жизни чередуясь с событиями повседневной жизни, как театральное представление софитами освещаются золотом и светом: «в это утро было сильное солнце», «он выслал за мной огненную солнечную колесницу», «на ней золотое платье и солнечные лучи».

Постоянно окрашивается повествование и в серебряный цвет в связи с частым появлением образа зеркала, стекла. Связываемый с луной, женственностью, он отсылает и к колдовской сущности образа Медеи, дает возможность символического толкования. Этот образ, неоднократно упоминаемый в пьесе, («будущее оно там за этим зеркалом куда входит моя рука входит как в воду», «моя рука коснется зеркала коснется зеркала и оставит на нем исчезающий знак моей жизни»), может восприниматься с одной стороны в смысле похожести героинь («Возможно это дочь, или они просто похожи»), с другой – как символ судьбы, иллюзорности мира-театра, истины и знания или причастности к сверхъестественным силам. Стекло же становится символом хрупкости, утонченности мира актрисы («в детстве все было для меня за стеклом мир был прекрасен потому что к нему нельзя было притронуться»), которой приходится сталкиваться с жестокой и грубой действительностью («я начала потихоньку попивать опустилась»).

Если для пьес Ж. Ануя, Х.Х. Янна и Х. Мюллера наиболее близкими направлениями в живописи являются экспрессионизм и символизм, то романы Л. Улицкой и К. Вольф полностью противоположны ему с точки зрения стиля и используют в своей художественной структуре приёмы живописи Классицизма.

Рассмотрим визуальную, живописную составляющую романа **«Медя. Голоса»** (**«Medea: Stimmen»**, 1996) **К. Вольф** и соотнесём её с соответствующей эстетикой и направлением в живописи.

Одна из наиболее ярких сцен – сцена первой встречи Ясона с Медеей – содержит подробное описание одежды героини (декорация), её расположения (композиция) и производимого впечатления. Слова «как сейчас вижу» и использование впоследствии глаголов в настоящем времени, которое используют при описании картины, позволяют воспринимать изображаемое как описание некоего живописного полотна: «Как сейчас вижу: в красно-белой оборчатой юбке, какие там носят все женщины, в облегающем черном зипуне, склонившись над трубой и подставляя струе чашу своих ладоней, она пьет воду. Как сейчас помню: заведя нас, она выпрямляется, отряхивает руки и непринужденно идет нам навстречу, шагом смелым и твердым, стройная, но и статная... Странно все это было – наблюдать, как она в знак мира приветствует нас поднятыми вверх ладонями, жест, подобающий только царственным особам»¹⁶⁶.

Подобное описание соотносится с канонами классицистической живописи, которая основывалась на использовании форм и образцов античного искусства. «Картинность» жеста Медее, «статность» её фигуры отсылает к работам классицистов (например, Н. Пуссена, Ж.-Л. Давида), стремившихся к скульптурной четкости форм, пластической завершенности рисунка, к ясности и уравновешенности композиции, четкому разделению её планов за счет цвета, а также выразительности поз героев.

Примечательно, что у классицистов обращение к сценам из античных времен было наполнено современным звучанием, что также сближает роман с канонами классицистической живописи («Мы ли спускаемся к древним, они ли нагоняют нас? И то, и другое, вместе. Порою достаточно просто

¹⁶⁶ Вольф К. Кассандра. Медя. Летний этюд. М.: Олимп, АСТ, 2001. С. 148. Далее в тексте страницы указаны по этому изданию.

протянуть руку») (130), соотносится с используемым К. Вольф принципом ахронии.

Роман Л. Улицкой «Медя и её дети» (1996), с её цветущими глициниями и тамарисками цвета клюквенного мусса также отличается в полной мере живописной насыщенностью. Помимо уже отмеченного введения в повествование живописи как вида искусства, автор пользуется его приёмами – цветом, светотенями, красочными пятнами.

Описание развевающихся белых простыней на фоне голубого неба, отбрасываемых теней создает в сознании читателя яркую картину ветреного крымского полдня и размеренной жизни героини: «Медя, проводящая обыкновенно свой обеденный перерыв в хозяйственных хлопотах, развешивала сильно подсиненное белье. Темно-синие тени гуляли по голубому полотну латаных простыней, простыни медленно, парусообразно выгибались, грозя развернуться и уплыть в грубо-синее небо»¹⁶⁷. Постоянно возникают при описании Таврических берегов, родины гречанки Медеи, насыщенные красочные и жизнерадостные пятна лиловых глициний и розовых тамарисков, подчеркивающих красоту и плодородность края: «когда, после февральских дождей и мартовских ветров, являлась из-под земли крымская весна, в лиловом цветении глициний, розовых тамарисков и китайского желтого дрока» (8), «На ближнем откосе тужились тамариски, веточки их напряглись лиловым цветом, который весь хранился еще внутри». (179)

В тексте романа также неоднократны отсылки к конкретной технике или направлению в живописи при описании внешности героев: Нору – как отмечено выше, к средневековой немецкой живописи («как бывает у малых детей и немецких средневековых Мадонн») (119), Медеи – к иконописи («Иван Исаевич изумился ее иконописному лицу») (280), Ники – к

¹⁶⁷ Улицкая Л. Медя и ее дети. Москва: ЭКСМО-Пресс, 2002. С. 13. Далее в тексте страницы указаны по этому изданию.

фаюмскому портрету («Боже, какое лицо... Фаюмский портрет...») (156). Подчеркивающаяся иконописность лица Медеи вместе с описанием верности образу вдовы в черных одеждах, который очень ей «пришелся» воспринимается в контексте сдержанности и безгрешности. Сравнение же лица Ники с фаюмскими портретами, связанными с традициями греко-римской живописи, считающимися предтече иконописи, но все ещё частью языческой культуры, отражают её отличную от безгрешной Медеи, но все же принадлежащую греческому роду Синопли, натуру.

Стилистика и визуальная составляющая одной из самых поэтических «Медей» (1980-е) отражает содержание и пьесы Л. Разумовской, чья героиня представляет собой образ преданной и любящей женщины, пытающейся сохранить свои жизненные ценности. Действие помещено на берег моря у рыбацкой хижины и сопровождается шумом волн и криками чаек, а различные состояния природы сопровождают ход развития событий и состояние героев: «Скалы. Рыбацкая хижина. На переднем плане окаменевшая от горя Медея. Время от времени на ее застывшее лицо, устремленное к морю, как волны на берег, набегают слезы»¹⁶⁸, «Ясон остается один возле тела Медеи. Сильный удар волн о скалы и крики чаек». Описание первой встречи Эгея с Ясоном и Медеей, прерывающее его рассказ об измене Ясона, вызывает в сознании отчетливую картину и соотносится производимым эффектом со сценой встречи Ясона и Медеи у К. Вольф: «И тогда я увидел вас! Вы шли в первом ряду рука об руку, высокие, загорелые, в белых одеждах, и невозможно было оторвать от вас взгляда. Рядом с вами шел двухлетний белоголовый мальчик, ваш первенец. Он с трудом поспевал за вами, и тогда отец взял его на руки и посадил на плечо, по-прежнему не выпуская твоей руки...». Если проводить параллель с конкретным

¹⁶⁸ Разумовская Л. Медея [Электронный ресурс]. URL: http://theatre-library.ru/files/r/razumovskaya/razumovskaya_7.doc/ (дата обращения: 18.11.2016). Здесь и далее текст цитируется по данному источнику.

направлением живописи, то стилистически пьеса решена в рамках немецкого или английского романтизма с его обращением к возвышенной тематике, культивированием природы и естественности человеческой натуры, природной чувственности, световоздушными пейзажами, отражением во внешних природных состояниях внутренних переживаний героя. Стоящая на берегу у скал с обращенным к морю лицом Медея, ожидающая Ясона на фоне шума прибоя и крика чаек, стилистически может быть соотнесена с картиной К.Д. Фридриха – символом романтизма в живописи. Его «Странник над морем тумана» при внешнем спокойствии отражает интенсивную и напряженную внутреннюю жизнь героя.

В выбранных для анализа произведениях можно проследить приемы, использующиеся таким видом изобразительного искусства как **скульптура**. Основанная на принципе объемного изображения, и выполняемая из твердых или пластических материалов, она представляет неподвижные, застывшие произведения, объектом изображения которых, как правило, является человек. Основными эстетическими средствами скульптуры выступают объем, силуэт, пропорции, светотень, построение объемной формы, разработка силуэта, фактура, материал.

Так, статуарность, величественность, четкость форм можно отметить в описании царицы Меропы у **К. Вольф**: «То, что она сидит подле царя безмолвно, как статуя, что она его ненавидит, а он ее боится, — это только слепой мог не заметить... она, едва закончилась трапеза, встала и, ни слова не говоря, даже не кивнув на прощанье хотя бы иноземным купцам и посланникам, удалилась, прямая и непреклонная в своем златотканом праздничном одеянии...»¹⁶⁹.

Неподвижность, скованность движений, безмолвие, ассоциации с описанием скульптуры сопровождают образ Меропы, называемой в романе «бессловесной царицей», на протяжении всего повествования: «недвижная,

¹⁶⁹ Вольф К. Кассандра. Медея. Летний этюд. М.: Олимп, АСТ, 2001. С. 134. Далее в тексте страницы указаны по этому изданию.

как *изваяние*, она сидела, прислонясь к скалистой стене пещеры и устремив неотрывный взгляд в некую точку напротив» (135). Проявляется в её описании и характерная для скульптуры тектоника: для состояния безутешного горя и достоинства автор выбирает подходящий по свойствам «материал»: «В том месте, где в *каменной* неподвижности сидела Меропа, я опустила на четвереньки и подползла к стене, на которую — я видела — устремлен взор царицы» (136). Изображение застывшей от горя после смерти Главки царицы, его драматичная композиция и неподвижность сродни передаче впечатления от скульптурной пьеты: «Безжизненное тело положили к ногам царицы, та опустила на колени и прижала голову дочери к своему материнскому лону. И так застыла, надолго, и по двору постепенно расплзлась тишина» (276). То же состояние безмолвия сопровождает Меропу и после смерти дочери, принимая форму полной немoty: «она кричала так, что потеряла голос и с тех пор считается немой» (208).

Те же положения могут быть применимы и к героине Марии Каллас, она статуарна, ее мимика скупа, жесты сдержаны, она производит впечатление одним взглядом и поворотом головы, что тем более выразительно на фоне воющей и царапающей себя Медеи Ж. Ануя или исступленной Медеи Х. Мюллера. Невозмутима и величественна Медея **П.П. Пазолини** («*Medea*», 1969) и на родине, во время эпизода жертвоприношения, во время молитвы в храме, и на чужой земле. Потеря связи с землей, солнцем («поговори со мной, земля, дай мне услышать твой голос, я уже не помню твой голос»¹⁷⁰), символически подчеркнутая кадрами Медеи на потрескавшейся земле, не лишает ее облик достоинства, а поступки и характер внутренней силы. Так, прибыв в Коринф, Медея всё так же царственно неподвижно позволяет переодеть себя, как и во времена ее жизни в Колхиде, а в разговоре с Креонтом и Ясоном после его измены вся боль и

¹⁷⁰ Медея [Видеозапись] / реж. Пазолини Пьер Паоло; в ролях: М. Каллас, Дж. Джентиле, М. Джиротти; «DVD Магия», 2002.

трагизм её переживаний выражается лишь во взгляде. Режиссер прибегает к длительному изображению М. Каллас крупным планом, позволяя зрителю разглядеть её выразительные глаза, профиль, тяжелую мантию и грузные языческие ожерелья как скульптуру, достойную восхищения.

Так же как живопись и скульптура, органично входят в литературу приемы **кинематографа**. Как отмечает Н.В. Тишунина, кинематографичность мышления в целом характерна для литературы модернизма и проявляется в методе «потока сознания», который строится по принципу монтажа: «Основным принципом создания кинообраза является принцип монтажа. Монтаж – это способ кинематографического мышления. Именно с помощью монтажа соединяются кадры, то есть фрагменты действительности, чередуются планы изображаемого, выбираются значимые детали, пространственные ракурсы»¹⁷¹. Использование приема монтажа способствует раскрытию смыслового содержания произведения и отдельных художественных образов.

Характерна кинематографичность для романа **К. Вольф «Медя. Голоса» (1996)**. Уже в самом названии задана некая фрагментарность, подразумевающая монтаж разных точек зрения, разных «голосов». Проследим на некоторых примерах, как она реализуется в самом романе: «Мои колхидцы, ужели опять затеяли ристалища в нашем внутреннем дворе или просто там, где я, оружие бряцает всегда и с каждым разом все громче? Пить. Надо проснуться. Надо раскрыть глаза. Кружка возле моего ложа. Холодная водица не только утолит мою жажду, но и утишит этот шум в моей голове, я знаю. Вот тут, мама, ты сидела надо мной, и когда я поворачивала голову, как сейчас, я видела проем окна, вот он, только там, где я сейчас, в окно глядит не любимый мой орех, а

¹⁷¹ Тишунина Н.В. Языки литературы XX века // В диапазоне гуманитарного знания. Сборник к 80-летию профессора М.С. Кагана. Серия «Мыслители». Вып. 4. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. С. 429.

смоковница»¹⁷². Из приведённого примера видно, как уже в рамках одного абзаца четыре раза меняется план и место изображения. Сначала это общий план Колхиды, изображающий «ристалище» на внутреннем дворе, затем план укрупняется и действие переносится в Коринф («кружка возле моего ложа»), снова возвращается в Колхиду, уже в комнату Медеи, из окна которой общим планом виден «орех» и, наконец, по аналогии и тем же планом, что и предшествующая картина, возникает Коринф, тот, в котором и находится размышляющая героиня.

Подобная кинематографичность возникает и в размышлениях Ясона: «С какой это стати в нашем собственном городе какие-то чужачки, беженки, расхаживают павами, когда нам такое с молодых ногтей запрещали! Возникли трения, мне поручили как-то их сгладить, но Медея меня отшила.

Но куда это меня занесло?

– Руно? – переспросила Медея испуганно. – Как так руно?

Мы все еще стояли у чудо-источника, она поднесла нам, Теламону и мне, первую чашу вина, и вот тогда я впервые увидел искорки в ее серо-зеленых глазах, эти незабываемые светляки. Ими потом начинаешь бредить. А она, уверившись в произведенном впечатлении, только улыбнется своей чуть надменной улыбкой и прикроет веки, как бы отпуская пленника на свободу<...> Руно» (149). В данном случае Ясон, вспоминая о поездке в Колхиду и встрече с Медеей, дважды «отвлекается» («Но куда это меня занесло?», «Руно») на размышления, связанные с сегодняшней обстановкой в Коринфе, причем план изображения меняется уже не просто в связи со сменой обстановки, а внутри неё («искорки в ее серо-зеленых глазах» – укрупнение плана).

Указанная кинематографичность подразумевает быструю смену визуального образа и ассоциаций, но для этого даже не всегда нужно более или менее подробное словесное описание, так, например, К. Вольф

¹⁷² Вольф К. Кассандра. Медея. Летний этюд. М.: Олимп, АСТ, 2001. С. 132. Далее в тексте страницы указаны по этому изданию.

заставляет читательское воображение «сменить картинку» за счёт введения в конце каждого «голоса» цитаты, которая должна вызвать новые ассоциации: «Как только женщины будут поставлены вровень с нами, они станут выше нас. Катон» (181).

Другой кинематографический прием – изображения происходящего крупным планом – часто используется в романе Л. Улицкой «Медя и её дети» (1996). В процессе повествования Л. Улицкая часто останавливает действие для подробного описания вещей: «Георгий спустился к колодцу. Это был глубокий каменный резервуар, сложенный татарами в конце прошлого века...»¹⁷³. Подобное уделение значительного внимания описанию «декораций», отдельных предметов, остановка повествования для их подробного описания соотносима с масштабом изображения семейной хроники и отчасти воспринимается как условно понимаемый «эпический вещизм», формируя восприятие романа как отголоска классической традиции, исчезающего следа античной культуры.

Прием укрупнения кадра можно отметить и при описании изготовления пахлавы: «мелькали в пестрой тени натертые маслом женские руки» (25). Помимо этого, в романе в целом часты отсылки к кинематографическим реалиям, можно отметить их прямое упоминание: «со стороны, как будто с экрана» (159), «мелькнула в глубине кадра» (159), «все приобретало кинематографический охват и одновременно кинематографическую приплюснутость» (159).

Помимо использования в литературе приемов живописи и кинематографа, нужно отметить и взаимодействие другой «пары» искусств. Так, на близость таких видов искусства как **кинематограф и живопись** неоднократно указывал итало-американский оператор В. Стораро. По его мнению, «в кино говорят на языке образов, построенных светом и тенью, а также элементами цвета и на этот язык переводится во время съемок

¹⁷³ Улицкая Л. Медя и ее дети. Москва: ЭКСМО-Пресс, 2002. С.34. Далее в тексте страницы указаны по этому изданию.

сюжет»¹⁷⁴, а тот или иной цвет влияет на эмоциональное состояние зрителя, «каждый цвет – это определенная энергетическая волна», значения которой «универсальны, даже, несмотря на то, что в каждой культуре они различаются»¹⁷⁵. С этой точки зрения показателен контраст кинематографических версий одного и того же сюжета П.П. Пазолини и Л. фон Триера, чья стилистика может быть соотнесена с различными направлениями живописи.

Для киноверсии **П.П. Пазолини (1969)** преобладающим художественным направлением можно назвать Классицизм с его ориентацией на античные образцы. В данном случае максимально приближенно воссоздается колорит и декорации Античности. Правдоподобно описывается и архаика (ритуал возвращения земле плодородия), и события в Коринфе. Что же касается костюмов и архитектуры, они скорее не воссоздают исторические подробности своего времени, а имитируют представление современного человека о древней Греции, являются частью мистификации, игры со зрителем, при которой, по словам Е.Ю. Завершневой, «у зрителя всегда есть выбор – разделять или не разделять веселье автора, который одевает лошадей в кожаные и стеганные доспехи наподобие рыцарских, жительниц Коринфа – в гофрированную ткань, а Медею в псевдоязыческом храме – в некоторый аналог облачения священника-христианина»¹⁷⁶. Своеобразным «клише», признаком Античности становится и фигура кентавра, служащего восполнением «недостаток рефлексирующего «я» Ясона»¹⁷⁷, воплощением авторской позиции или аналогом древнегреческого хора. В то же время, иронически

¹⁷⁴ Стараро В. Живопись светом [Электронный ресурс]. URL: <https://kinovid.top/movie/id196198-zhivopis-svetom-vittorio-storaro-writing-with-light-vittorio-storaro/online/> (дата обращения: 04.01.2019).

¹⁷⁵ Там же.

¹⁷⁶ Завершнева Е. Настоящая история Медеи, рассказанная Пьером Паоло Пазолини [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vavilon.ru/textonly/issue13/pasolini.html/> (дата обращения: 16.09.2016).

¹⁷⁷ Там же.

комментируя будущие и настоящие события: «Всё началось с золоторунного овна...короче, всё дело было в ревности»¹⁷⁸, кентавр включает зрителя в своеобразную игру, вносит ощущение стороннего наблюдателя, предрешенности.

Ведущий художественный стиль этой, контрастной по отношению к киноверсии Л. фон Триера, интерпретации – Классицизм. Помимо упомянутой ориентации на Античность, являющейся эстетическим идеалом Классицизма, фильм П.П. Пазолини роднит с этим направлением ясность и четкость композиции, симметрия и монументальность, цветовое разделение планов пейзажа, насыщенность цвета.

Четкость построения и монументальность у П.П. Пазолини проявляется на уровне композиции фильма: охват событий очень широк, а фильм можно разделить на три основные части – архаика, переход к новой жизни (путешествие из Колхиды в Коринф через Иолк) и события в Коринфе, имеющие, однако, при равной протяжённости первой и последней частей, разный темп за счёт концентрации событий. Четко выстроена в этой «Медее» и внутрикадровая композиция: если у Л. фон Триера, камера может не следовать за героем, а фиксироваться, в то время как персонаж входит и выходит из кадра (сцена сбора трав в тумане, финальная сцена страданий Ясона), погружаться в воду, фокусироваться на отдельных предметах или частях тела, может использоваться обратная перспектива (лица спящих детей за спиной Медеи приближаются и увеличиваются), то у П.П. Пазолини преобладают симметрия, прямая линейная перспектива и точность организации пространства (композиционно четко выстроены сцены, изображающие плот с Медеей и аргонавтами, Креонта и Главку, принимающих подарок Медеи, Медею, купающую и убаюкивающую сыновей).

¹⁷⁸ Медея [Видеозапись] / реж. Пазолини Пьер Паоло; в ролях: М. Каллас, Дж. Джентиле, М. Джиротти; «DVD Магия», 2002.

С точки зрения колорита киноверсия итальянского режиссера также может быть соотнесена с живописью классицистов, разделение в планах пейзажа у которых проводилось с использованием цвета: передний план решался в коричневых тонах, средний – зеленоватых, дальний – в голубых. Так, маленький Ясон на спине кентавра в теплом коричневом цвете на фоне травы и воды, фигура юноши во время жертвоприношения в окружении природы и неба, ярко-оранжевый и коричневые плащи Ясона с детьми на переднем плане в окружении зеленой травы, бело-голубых стен дворца служат примерами подобного разделения. Цветовое решение фильма в целом отличается обилием солнца, воздуха, ярких красок. В первой части, при изображении детства и взросления Ясона, наставляемого Кентавром, преобладают теплые, природные, нейтральные тона, ассоциирующиеся с утром, пробуждением природы и сознания Ясона, началом путешествия, при воспроизведении событий в Колхиде доминируют природные цвета: коричневый, темно-синий, голубой, фоном служат залитые солнцем южные пейзажи, в Коринфе же Медею переодевают в ярко-желтое с белым платье, а в одежде коринфян появляются ярко-красный, оранжевый, розовый, зеленый цвета в сочетании с золотом украшения Медеи и Главки.

Отличает эту киноверсию и масштаб съемки, разворачивающейся на фоне пейзажа, который основными чертами сближается с классицистическим, отличающимся продуманным распределением объемов, тональных и живописных масс. В классицистический пейзаж, называемый «историческим» также обычно вписаны события античной истории, он не пишется с натуры, а скорее представляет собой некую идеализацию, что соответствует создаваемой П.П. Пазолини мистификации, началу «великолепной игры Пазолини-художника, который конструирует костюмы и декорации, не заботясь об их правдоподобии»¹⁷⁹.

¹⁷⁹ Завершнева Е. Настоящая история Медеи, рассказанная Пьером Паоло Пазолини [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vavilon.ru/textonly/issue13/pasolini.html/> (дата обращения: 16.09.2016).

Совсем иное прочтение сюжета в стилистическом, визуальном отношении отличает киноверсию **Л. фон Триера (1988)**. Нечеткость, размытость кадра, капли на объективе, создающие эффект присутствия, текучесть форм, использование наложенных кадров, монохромность, отсутствие яркого света и цвета соотносят её с уже упомянутыми в связи с пьесой Ж. Ануя экспрессионизмом и символизмом. Отказываясь от воспроизведения античных декораций и воспроизводя скорее близкие ему датские, режиссер обращается к вопросу о человеческой судьбе, не с национальной точки зрения, а с общечеловеческой. Для автора в целом характерен интерес и неоднозначное отношение к религии («религиозен, по сути, и фильм Ларса фон Триера «Рассекая волны». Тема жертвенной верности раскрывается во взаимоотношениях героини с Богом, и это очень тонко сделано. По-своему интерпретирует проблемы веры и неверия картина фон Триера «Идиоты»¹⁸⁰). Значительное место и в данном случае уделено теме человеческой судьбы и божественного присутствия. Киноверсия Л. фон Триера является иллюстрацией мысли, выраженной в финальных титрах: «жизнь человека – путешествие во тьму, где только богам подвластно найти дорогу, потому что Бог может сделать то, на что человек даже не отважится надеяться»¹⁸¹.

Согласуется с мрачным и трагичным звучанием упомянутой темы её цветовое решение. Достигается это за счёт использования тёмно-серых, коричневых тонов (сродни живописной технике гризайли). Так, сцена с Ясоном и Главкой в палатке освящена пламенем огня, а ощущение ирреальности усиливают тени. Разговор же Медеи с Креонтом происходит в тумане, причём Медея, собирающая травы, часто исчезает из кадра, слышен только её голос. Подобный эффект достигается намеренно и чисто техническими приемами. Сам автор описывает процесс съемки, при котором

¹⁸⁰ Каприо С. Свои пределы // Искусство кино. 2000. № 12. С. 93.

¹⁸¹ Медея [Видеозапись] / реж. Триер Л. фон; в ролях: К. Олесен, У. Кир, Х. Енсен; Facets video, 1988.

фильм был изначально снят на видео, следующим образом: «затем мы спроецировали готовый фильм на экран и снова сняли на видео. Это было сделано для того, чтобы избавиться от характерного отпечатка видеосъемки, от которой я не в восторге. Мы приглушили цвета в первой версии лабораторным способом, а затем еще раз обработали в лаборатории переснятую версию. Снижали интенсивность цвета. Я остался доволен первым вариантом, который представил техник по цвету после проявки. Но последующие результаты оказались сомнительными, потому что выяснилось, что он дальтоник!»¹⁸².

Основной принцип непосредственного эмоционального воздействия на публику, характерный для экспрессионизма в живописи, проявляется в киноверсии Л. фон Триера за счет длинных кадров, подробного и длительного изображения лиц, деталей, сопоставления с природными явлениями. Так, кадры впивающихся в песок, рук Медеи, омываемой накатывающими волнами, верхний ракурс изображения, отражают её эмоциональное состояние в начале фильма, акцентирование внимание на ободранной коленочке младшего сына, а затем крупный план лица героини делает очевидным, насколько дороги ей сыновья. Надвигающаяся же и накрывающая холм с одиноким крестообразным деревом, на котором уже повешен младший сын, тень дублирует эмоциональное напряжение и драматизм сцены.

Распространенные в живописи экспрессионистов мотивы боли и крика, деформация предметов неоднократно используется режиссером «Медеи». Описанная выше начальная сцена, кадры, изображающие страдание Медеи, тащащей повозку с детьми, и пытающейся из последних сил удержать старшего сына на виселице, финальные мучения Ясона, увидевшего повешенных сыновей, отражают сосредоточение страдания и боли героев. Помимо воспроизведения природных явлений, размывающих,

¹⁸² Ларс фон Триер. Интервью: Беседы со Стигом Бьоркманом. СПб.: Азбука-классика, 2008. С. 157.

трансформирующих пространство, таких как туман или вода, нередко и накладывающиеся и переходящие кадры, также способствующие созданию экспрессионистической стилистики. Так, накладывается и укрупняется кадр, изображающий мирно спящих детей при разговоре Медеи с кормилицей о том, что Медея стала добычей мужчины, которому помогла, появляется на заднем плане в сцене бегства Медеи с повозкой с детьми фигура умирающего Креонта, а волны колеблющихся на ветру распущенных рыжих волосы Медеи, причинившей боль Ясону, переходят в волны колышущейся травы, на которой мечется страдающий Ясон.

Для фильма в целом характерен психологизм, субъективность, на которые ориентирован экспрессионизм. У Л. фон Триера психологизм проявляется не вербально, а с помощью игры Кристен Олсен, декораций и планов. Так, уже рассмотренная сцена убийства предваряется изображением бегства Медеи с детьми в повозке, которую тащит сама Медея, и тяжесть повозки, о которой мы догадываемся по лицу героини, может отождествляться со страданиями, испытываемыми от предстоящего. Важны в этом отношении и сцена, где мысль о мести проявляется в виде головы коня на коньке крыши дома Медеи (впоследствии будет проведена аналогия между смертью Главки и коня) после первого разговора с Ясоном, забывшем слишком много, и ларец с отравленным свадебным венцом, вылетающим по мысли Т.А. Касаткиной¹⁸³ из удара Ясона во время второго разговора.

Основные черты другого направления живописи – символизма – использование образов-символов, символики цвета и света также можно отметить в стилистике киноверсии Л. фон Триера. Так, в отношении главной героини можно проследить разработку её мистической, колдовской сущности (сцена сбора трав, приготовления яда у Триера). Показательно, что разговор Ясона и Медеи происходит через ткацкий станок, являющийся атрибутом

¹⁸³ См. подробно об этом: Касаткина Т.А. Обсуждение фильма Ларса фон Триера «Медея» (1988). Семинар для учителей-филологов в Великом Новгороде [Электронный ресурс]. URL: <https://philologist.livejournal.com/8425147.html/> (дата обращения: 06.04.2019).

богинь судьбы, символом сотворения Вселенной. Возможность символического толкования отдельных образов, предметов способствует усилению мистической атмосферы. Помимо упомянутого ткацкого станка в фильме широко используется символика. Уже в самом начале возникает стихия-символ, который будет сопровождать героиню на протяжении всего фильма и ассоциируется с самой героиней. Первая сцена – сцена омовения лежащей Медеи волнами. Эпизод становится символическим (погружение в воду символизирует попытку возврата к первоначальному состоянию, возрождения новой жизни), учитывая пережитое Медеей и её решение покинуть Коринф. Вода в целом является символом Великой Матери и ассоциируется с рождением, женским началом. Упомянутая связь с Великой Матерью (ткацкий станок и вода) реализуется и в образе корабля, на котором Медея покидает город (корабль – «лунный, женский знак матки или колыбели»¹⁸⁴). В последующих сценах также возникает мотив связи с водой (сцена приготовления яда, разговор с Ясоном, происходящий во время дождя). Такая лейтмотивная техника способствует восприятию образа героини как цельной, последовательной натуры.

Еще одно символическое природное явление появляется во время разговора Ясона и Медеи через ткацкий станок – радуга. Этот сложный, одновременной солнечный и водный символ в кадре располагается только на стороне, где находится Медея, а не Ясон, и может трактоваться как граница между мирами, преобразование. Он может также являться символом женской сущности героини, ассоциируясь с изображением радуги как атрибута Богородицы на картинах (например, «Штуппахская мадонна» М. Грюневальда, что примечательно, учитывая тот факт, что экспрессионисты считали своим предшественником этого представителя северной готики, открывшего эмоциональную значимость колорита, его способность быть носителем стихии чувств).

¹⁸⁴ Тресиддер Дж. Словарь символов / пер. с англ. С. Палько. М.: ФАИР-Пресс, 1999. С. 137.

Характерно, что традиционно противопоставляемая воде стихия – огонь – закреплена за образом Главки (сцены в доме Креонта, сцена в палатке с Ясоном) и реализует в данном контексте одно из своих символических значений – страсть. Главке посвящено несколько сцен, где проявляется её власть над Ясоном: «Медее и Главка не могут оставаться под одной крышей»¹⁸⁵ и его влечение. Традиционная же наивность и непричастность героини сменяется расчетливостью, уже не один Креонт виновен в изгнании Медеи. С образом Главки в фильме связан образ коня, чьё символическое значение можно трактовать в связи со смертью Главки (предвещает смерть и символизирует хаос, является жертвенным животным) и в связи с её сущностью (похоть).

Примерами онтологической интермедиальности, таким образом, могут служить живописность литературных произведений и кинематографических версий, соотносимых с конкретными направлениями в живописи, ориентирующейся на визуальное восприятие, статичность и пластичность образа, характерная для скульптуры, кинематографичность описания сцен и структурирования сюжета в произведениях литературы. Авторы охотно апеллируют к приемам визуализации: цвету, светотени, красочным мазкам, задающим тональность произведения и сближающим литературу с тем или иным направлением живописи, способствующим созданию определенной атмосферы. Писатели, драматурги и режиссеры используют специфические свойства иного вида искусства для усиления эмоционального эффекта в восприятии образа Медеи, создания психологически развернутой характеристики героини, а также особого колорита произведения в целом. Выбирая то или иное направление живописи, монохромную цветовую гамму, размытость контуров, деформацию пространства или четкость линий, разнообразие и насыщенность цвета, авторы одновременно усиливают

¹⁸⁵ Медее [Видеозапись] / реж. Триер Л. фон; в ролях: К. Олесен, У. Кир, Х. Енсен; Facets video, 1988.

эмоциональное воздействия на читателя и формируют его отношение к происходящему. Обращение к специфической особенности скульптуры – тектонике, передача фактурности и пластичности этого вида искусства также способствует раскрытию психологического состояния героев, его образа в целом, а кинематографичность сюжетного построения, использование приемов монтажа позволяет раскрыть смысловое содержание и проявить авторскую позицию.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проблема взаимодействия различных видов искусств – проблема интермедиальности – до сих пор является одной из наиболее сложных и одновременно актуальных для современного эстетического сознания. Глобализация, развитие технологий, появление концепции трансгуманизма способствовали росту интереса к понятиям «медиа» и «интермедиальность», разрабатываемым в технических науках, социологии, философии. Будучи явлением многогранным и развивающимся в русле современных тенденций, интермедиальность стала одним из центральных объектов изучения различных областей науки. Потребность во включении этого понятия в собственную терминологическую базу появилась и в литературоведении, и в культурологи. Понятие интермедиальности в XX – начале XXI вв. стало универсальным принципом творчества деятелей искусства, появилось значительное количество практических примеров её проявления.

Отвечая, с одной стороны, современным направлениям развития общества и науки, интермедиальный дискурс в творчестве авторов XX – начала XXI вв., с другой стороны, становится способом постижения сущего и возврата к «вечным» вопросам. Обращение к интермедиальности как явлению синтеза, ставшее актуальным в период поиска утраченных ценностных ориентиров, может служить примером потребности в восстановлении утраченной целостности мира и философского осмысления бытия. Создание целостного художественного пространства, преодоление изоляции искусства отражает стремление к восстановлению связей, обращению к вековому опыту человечества в противовес деструктивности, ризомности постмодернистской философии и культуры.

Несмотря на возросшую значимость ни само явление, ни термин, его обозначающий, не имеют однозначной трактовки в критической литературе. Так, только в рамках семиотического подхода, представленного работами О.А. Ханзен-Лёве, Й. Шрётера, И. Пэча, Н.В. Тишуниной, И.Е. Борисовой,

А.Ю. Тимашкова и других, можно выявить значительное количество расходящихся по сути определений.

Анализ существующего разнообразия в определении интермедиальности с теоретической точки зрения позволил внести уточнения и сформулировать два продуктивных для анализа художественного произведения значения этого термина, опирающихся главным образом на формулировки, данные в трудах немецких исследователей:

Интермедиальность, во-первых, определяется как репрезентация одного вида искусства другим, при которой между элементами осуществляется взаимодействие на смысловом уровне, порождающее дополнительные значения и ассоциации, а репрезентирующий элемент имеет в качестве референтного конкретное искусство как форму творческой деятельности, отдельный его элемент или образ.

Во-вторых, значение термина формулируется как взаимодействие видов искусств, при котором одно искусство переносит образный смысл типичных для него характеристик (цвета, формы, композиции, тектоники) на другое, используя его методы и приемы. В этом случае, в отличие от первого вида проявления интермедиальности, отсутствует соотнесение с конкретным произведением искусства или его элементом, а подразумевается только перенесение «онтологических» свойств одного искусства на другое с помощью характерных для него приёмов.

Обращение к интермедиальности, ставшее наряду с апелляцией к мифу одной из магистральных тенденций в искусстве XX–XXI вв., выявило стремление авторов к восстановлению ценностных ориентиров, целостности мира, потребность в изображении масштабной личности. Такой личностью в художественном сознании названной эпохи стала колхидская царевна Медея, сюжет о которой послужил материалом для многочисленных интерпретаций. Миф о Медее даёт богатый материал для размышлений представителям творческой интеллигенции, заключая в себе сложные моральные вопросы и являясь источником для выражения авторской позиции. Сюжет, однако,

становится не просто крайне актуальным, но и служит примером проявления интермедиальности в искусстве изучаемого периода. Интерпретации сюжета рассматривались в работе в широком культурологическом поле современной междисциплинарности, для анализа произведений были привлечены приёмы и понятия таких видов искусства, как живопись, скульптура, кинематограф, танец, театральное и цирковое искусство.

Включение в ткань повествования элементов описания других видов искусств или их отдельных произведений, использование их приёмов, характерных свойств, позволило авторам раскрыть глубинный смысл одного из наиболее ярких античных образов – образа Медеи. Искусство стало призмой, сквозь которую героиня смотрит на мир или «декорацией», в которую она органично вписывается за счет апелляции к канонам античной скульптуры, иконописи или ассоциаций с дионисийской стихией танца. Использование особенностей скульптуры – тектоники более точно передало эмоциональное состояние героев, а также оттенило черты их характера.

Взаимодействие с другими видами искусств также дало возможность задать атмосферу произведения и его колорит. С помощью красочных пятен или монохромности, преобладания той или иной цветовой гаммы, влияющих на восприятие произведения, авторы усилили эмоциональность изображения и сформировали контекст для оценки идейного содержания. Образы же пластического искусства (античной скульптуры, классицистической живописи) создали размеренную и величественную атмосферу за счет ассоциации с классическим периодом греческого искусства.

Оттененные различными приемами живописи, скульптуры и киноискусства, образ Медеи и атмосфера произведения в свою очередь сформировали более полное представление об авторской позиции. Кинематографический прием монтажа, сталкивая различные точки зрения или чередуя сцены, позволил четче обозначить авторскую точку зрения благодаря анализу особенностей подбора монтируемых «кадров». Прием же укрупнения кадра позволил соотнести подобный способ изображения с

«эпическим вещиизмом», ассоциирующимся с традициями античной культуры, воспринимаемой как эталонная и положительно маркируемой. Скульптурные и классицистические живописные образы, апеллирующие к периоду Античности, также сопровождали описания героев, чья позиция близка авторской.

Проявления интермедиальности в литературных, кинематографических и сценических версиях, вызывая образные ассоциации в сознании читателя и зрителя, способствовали приращению дополнительного смысла за счет формирования интермедиального поля, широкого искусствоведческого контекста восприятия. Так, фигура кентавра, закреплённая в сознании читателя и зрителя за эпохой Античности в киноверсии П.П. Пазолини, упоминание иконописи и традиции изображения Мадонн в средневековой живописи в романе Л. Улицкой, апелляция к танцу, имеющему для немецкой литературы особое значение в связи с трудами Ф. Ницше, в пьесе Х.Х. Янна становятся примерами значимости применения интермедиального анализа.

Изучение примеров проявления интермедиальности в интерпретациях сюжета о Медее и оценка существующих определений этого сложного понятия позволили доказать правомерность выделения двух значений термина, формулируемых во второй части диссертации – трансформационной и онтологической.

О наличии трансформационной интермедиальности в рассматриваемых произведениях можно говорить в связи с тем, что в литературных произведениях изображаются реалии других видов искусства (цирка, театра), воспроизводится процесс создания скульптурного (описание скульптуры и гемм, создаваемых героями романа К. Вольф «Медея. Голоса») и живописного произведения и его результат (работа художницы Норы в романе Л. Улицкой), а также описываются элементы танца (пьеса Л. Года «Медея Кали»). В кинематографических версиях к этому виду интермедиальности относятся нетрадиционное использование образа, художественного кода, характерного для скульптуры и живописи (образ

кентавра у П.П. Пазолини). Подобное проявление интермедиальности не просто придаёт произведению выразительности, но и является способом более глубокого философского осмысления изображаемого явления.

Проявления онтологической интермедиальности обнаруживаются в наличии общих черт у различных видов искусства. На примере сценария киноверсий П.П. Пазолини и Л. фон Триера, пьесы Х.Х. Янна, Ж. Ануя, Х. Мюллера, романа К. Вольф, пьес Л. Года «Медея Кали» и Л. Разумовской, романа Л. Улицкой «Медея и её дети» и пьесы В. Клименко была рассмотрена их живописная составляющая и соотнесена с соответствующей эстетикой и направлением в живописи. Так, для пьес Х. Мюллера, Ж. Ануя, Х.Х. Янна, Л. Года и киноверсии Л. фон Триера становится характерным сближение с такими направлениями в живописи как экспрессионизм и символизм, а значит, и использование соответствующих живописных приёмов. Для романов К. Вольф, Л. Улицкой, киноверсии П.П. Пазолини таким направлением является Классицизм, что соотносится и с воспроизводимой авторами атмосферой, а для пьесы Л. Разумовской – романтизм в живописи. Проведённый анализ, обнаруживая общность в системе художественных приемов, средств выразительности, которые призваны более полно выразить определенную идею, авторское мировоззрение или отношение к изображаемому, позволяет выявить для разных видов искусства и смысловую общность.

К этому виду интермедиальности можно также отнести воссоздание в литературном произведении впечатления от особенностей материала, использование при создании образа героя и изображении его психологического состояния тектоники, характерной для скульптуры. Обращение авторов в литературных произведениях к кинематографическому приёму монтажа является ещё одним примером и подтверждением обоснованности понимания интермедиальности как взаимодействия видов искусств, при котором одно искусство переносит образный смысл типичных

для другого характеристик (в данном случае особенностей построения композиции).

Таким образом, в исследовании мы обратились к актуальной и не до конца изученной общекультурологической проблеме интермедиальности. Разработка понятия интермедиальности была продолжена нами с учётом существующего опыта освоения проблемы, а теория интермедиального анализа применена в отношении нового для данной области литературоведения объекта исследования – образа Медеи в литературном и, в целом, художественном сознании XX – начала XXI вв. Интермедиальный анализ позволил углубить смысловую многогранность интерпретаций сюжета о Медее в литературном сознании XX – начала XXI вв., а также выявить своеобразие становления или эволюции философско-эстетической картины мира авторов, произведений интерпретирующих названный античный материал. На примере трансформации одного мифологического сюжета в диахроническом и синхроническом контексте была продемонстрирована продуктивность анализа особого типа внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанного на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств. Подобный подход позволил сделать более основательными выводы о проявлении интермедиальных аспектов в различных художественных текстах XX-XXI века.

Оценивая конструктивность используемого метода, можно отметить, что подобное погружение в искусствоведческий контекст, взгляд на произведения под широким углом открывает возможность разностороннего и более полного изучения литературного сознания современной эпохи. Интермедиальный анализ в целом представляется перспективным и необходимым для дальнейшего применения.

БИБЛИОГРАФИЯ

Источники

1. Anouilh J. Médée. Paris: La Table ronde, 1997. 91p.
2. Corneille P. Médée. Tragédie. Genève: Librairie Droz S.A., 1978. 576 p.
3. Gaudé L. Médée Kali. Arles: Actes Sud, 2003. 48 p.
4. Grillparzer F. Das goldene Vließ. The Project Gutenberg EBook of Das goldene Vliess, by Franz Grillparzer [Электронный ресурс]. URL: <https://www.gutenberg.org/ebooks/7946/> (дата обращения: 14.09.2019).
5. Jahn H.H. Werke in Einzelbänden / Hrsg. von Uwe Schweikert. - Hamburger Ausg. – Hamburg: Hoffman u. Campe. Dramen I. 1917-1929: Dramen, dramat. Versuche, Fragm. (Fragmente einer Offensive); Öffentlichkeit – Theater – Dramatiker/ hrsg. von Ulrich Bitz. I Aufl. 1988. 1248 S.
6. Klinger F.M. Medea in Korinth. Medea auf dem Kaukasos. Aristodemos / Hrsg. von Sander L. Giulman, G. Bangen, K.-H. Hartmann und U. Profitlich. Berlin – Boston: De Gruyter, 2012. XLV. 233 S.
7. Mendès C. Médée. Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1903. 178 p.
8. Stridsberg S. Medeland och andra pjäser. Stockholm: Bonnier, 2012. 462 p.
9. Wolf Ch. Medea Stimmen. Roman. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1998. 217 s.
10. Аполлодор. Мифологическая библиотека. Ленинград: Наука, 1972. 212 с.
11. Баратынский Е.А. Бал // Две повести в стихах. Е.А.Баратынский. Бал. А.С.Пушкин. Граф Нулин. СПб.: Наука, 2012. 280 с.
12. Брюсов В.Я. Избранное: Стихотворения, лирические поэмы. М.: Московский рабочий, 1979. 287 с.
13. Вагнер Р. Избранные работы. М.: Искусство, 1978. 695 с.
14. Вольф К. Кассандра. Медея. Летний этюд. М.: Олимп, АСТ, 2001. 448 с.

15. Гегель Г. Сочинения. Лекции по эстетике. М.: Государственное социально-экономическое издательство, 1938. Т.14. 494 с.
16. Гесиод Теогония / Полное собрание текстов. Теогония. Труды и дни. Щит Геракла. Фрагменты, М.: Лабиринт. 256 с.
17. Гигин Мифы / Пер. Д. О. Торшилова под общ. ред. А. А. Тахо-Годи. СПб.: Алетейя, 2000. 400 с.
18. Гудмен Н. Способы создания миров. М.: Идея-пресс – Праксис, 2001. 376 с.
19. Делёз Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? М.: Институт экспериментальной социологии. СПб.: Алетейя, 1998. 288 с.
20. Дидро Д. Салоны. М.: Искусство, 1989. Т.2. 399 с.
21. Дидро Д. Сочинения. М.: Мысль, 1986. Т.2. 592 с.
22. Диодор Сицилийский. Греческая мифология (Историческая библиотека). М.: Лабиринт, 2000. 224 с.
23. Еврипид. Трагедии. Литературные памятники. М.: Наука, Ладомир, 1999. Т.1. 644 с.
24. Кандинский В.В. О духовном искусстве Л.: Фонд «Ленинградская галерея», 1989. 73 с.
25. Клименко В.А. Театр Медеи [Электронный ресурс]. URL: <http://klimteatr.narod.ru/medea.htm/> (дата обращения: 05.09.2016).
26. Курочкин М.А. Истребитель класса Медея [Электронный ресурс]. URL: http://www.theatre-library.ru/files/k/kurochkin/kurochkin_1.html/ (дата обращения: 05.09.2016).
27. Лессинг Г.Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. // Лессинг Г.Э. Избранные произведения. М.: Художественная литература, 1953. 520 с.
28. Мюллер Х. Медея. Материал // Мюллер Х. Проза. Драммы. Эссе. Диалоги. М.: РОССПЭН, 2012. С. 407-414.
29. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / пер. с нем. Г.А. Рачинского. СПб.: Азбука-классика, 2005. 208 с.

30. Разумовская Л. Медея [Электронный ресурс]. URL: http://theatre-library.ru/files/r/razumovskaya/razumovskaya_7.doc/ (дата обращения: 18.11.2016).
31. Сенека Л.А. Трагедии. М.: Наука, 1983. 448 с.
32. Суворин А.С., Буренин В.П. Медея драма в 4 д. в стихах и прозе. СПб.: тип. А. Суворина, 1883. 126 с.
33. Петрушевская Л. Богиня Парка. Повести и рассказы. М.: ЭКСМО, 2004. 351 с.
34. Публий Овидий Назон. Метаморфозы. М.: Художественная литература, 1977. 430 с.
35. Улицкая Л. Медея и ее дети. Москва: ЭКСМО-Пресс, 2002. 288 с.
36. Хлебникова М. Репетиция [Электронный ресурс]. URL: http://lib.ru/POEZIQ/HLEBNIKOWA_M/repeticia.txt/ (дата обращения: 05.09.2016).
37. Элиан. Пёстрые рассказы. Москва-Ленинград: Академии Наук СССР, 1963. 188 с.
38. Янн Х.Х. Угрино и Инграбания и другие ранние тексты. Тверь: Kolonna publications, 2012. 474 с.
39. Медея [Видеозапись] / реж. Пазолини П.П.; в ролях: М. Каллас, Дж. Джентиле, М. Джиротти; "DVD Магия", 2002.
40. Медея [Видеозапись] / реж. Триер Л.фон; в ролях: К. Олесен, У. Кир, Х. Енсен; Facets video, 1988.

Научная и критическая литература

41. Азадовский К.М. Трагический конфликт в драматургии Грильпарцера // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. 1969. № 2. С. 15-24.
42. Алексеев М.П. И.С. Тургенев и музыка: доклад, чит. на торжеств. заседании соединенных о-в при Ун-те св. Владимира Нестора-летописца, Историко-литературного и Обществава исследования искусств 28 окт. 1918 г.

в день столетней годовщины со дня рожд. И.С. Тургенева. Киев: Общество исследования искусств, 1918. 22 с.

43. Ананьина О.А. Новые книги об интер- и трансмедиальности // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований, 2016. Т. 1. № 4. С. 285-296.

44. Андреев Л.Г. Французская литература // История зарубежной литературы (1945–1980). М.: Высшая школа, 1989. 559 с.

45. Архангельская И.Б. Маршалл Маклюэн: монография. Н.Новгород: НКИ, 2010. 291 с.

46. Архангельская И.Б. Литературная критика Маршалла Маклюэна в интермедиальном контексте // Парадигмы культурной памяти и константы национальной идентичности: коллективная монография. Н.Новгород: Изд-во ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2020. 711 с.

47. Барт Р. Мифологии / Пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. М.: Академический Проект, 2017. 351 с.

48. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. 502 с.

49. Бачелис Т.И. Границы интеллектуализма. Театр. 1968. №7. С. 125-139.

50. Бачелис Т.И. Сокрушение иллюзий. Новые пьесы Сартра и Ануя. Театр. 1960. №2. С. 122-126.

51. Безруков А.Н. Интермедиальность текста поэмы Вен. Ерофеева «Москва-Петушки» // Интертекст в художественном и публицистическом дискурсе: сборник докладов Международной научной конференции. Магнитогорск, 2003. С. 476-480.

52. Бобрык Р. Способы моделирования аудитории в визуальных и вербальных художественных текстах // Культура и текст. 2014. №2 (17). С. 93-106.

53. Болгар К.А., Ашимова М.Г. Хронотоп в творчестве Л. Улицкой // Интеграция современных научных исследований в развитие общества:

сборник материалов V Международной научно-практической конференции. Кемерово, 2018. С. 12-14.

54. Борисова В.В. Интермедиальность в «Дневнике писателя» Ф.М. Достоевского // Культура и текст. 2013. № 1 (14). С. 55-60.

55. Борисова И.Е. Zeno is here: В защиту интермедиальности (Рец. на кн.: Слово и музыка. М., 2002) // НЛО. 2004. № 65 [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/65/boris37.html/> (дата обращения: 10.09.2016).

56. Борисова И.Е. Утопия и оркестр романтизма [Электронный ресурс]. URL: http://www.plexus.org.il/texts/borisova_instrumenty.htm/ (дата обращения: 28.08.2016).

57. Брузгене Р. Литература и музыка: о классификациях взаимодействия // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2009. № 6. С. 93-99.

58. Васильчикова Т.Н. Драматургия Ханса Хенни. Ульяновск: УлГУ, 2005. 330 с.

59. Васильчикова Т.Н. Драматургия Ханса Хенни Янна и типология немецкой экспрессионистической драмы: Автореферат дис. ... доктора филол. наук М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 2006. 51 с.

60. Васильчикова Т.Н. Идеи театрального синтеза в теоретической программе немецкого экспрессионизма// Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2010. № 4-2. С. 824-826.

61. Васильчикова Т.Н. Немецкая Медея. К проблеме трактовки античного мифа // EXPERIMENTALUCIFERA: сборник материалов III Поволжского научно-методического семинара по проблемам преподавания и изучения дисциплин классического цикла. Н. Новгород, 2005. С. 72-74.

62. Ванслов В.В. Эстетика романтизма. М.: Искусство, 1966. С. 281.

63. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 648 с.

64. Владимирова Н.Г. Интертекстуальность. Интермедиаальность. Интердискурсивность: учеб. пособие. Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2016. 170 с.
65. Воглер К. Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино. М.: Альпина нон-фикшн, 2017. 476 с.
66. Волков В.В. Интермедиаальность как атрибут художественности (лингвогерминевтика термина) // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2014. № 2. С. 135-142.
67. Вольф К. Истоки одной повести: Кассандра. Франкфуртские лекции / Пер. Н. Федоровой (лекции 1 и 2) и А. Карельского (лекции 3 и 4) // Вольф К. От первого лица. М.: Прогресс, 1990. С. 282-283.
68. Воротникова А.Э. Мифорецепция в романе К. Вольф «Кассандра»: монография. Воронеж: ВГПУ, 2007. 150 с.
69. Вреде Б.Д. Мифопоэзис Кассандры в одноименной повести Кристи Вольф: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 1998. 26с.
70. Гаевский В. Голоса Жанны. Театр. 1989. №12. С. 171-179.
71. Гаевский В. Трагический фарс Жана Ануя. Театр. 1957. №6. С. 170-181.
72. Гаспаров М.Л. Избранные труды. О поэтах. М.: Языки русской культуры, 1997. Т. I. С. 449-482.
73. Гаспаров М.Л. Сюжетосложение греческой трагедии / Избранные труды. Т. 1. М.: Языки русской литературы, 1997. 660 с.
74. Гладили Н.В. Диалогия Ф. М. Клингера о Мее: между «бурей и натиском» И Поздним Просвещением // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Том 12. Выпуск 7. Тамбов: Грамота, 2019. С. 80-85.
75. Грачев Д.И. Эстетические взгляды Дидро. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1961. 191 с.
76. Грейвс Р. Мифы древней Греции. М.: Прогресс, 1992. 624 с.
77. Григоровская А.В. Интермедиаальность как стилевая доминанта антиутопии А. Старобинец "Живущий" // Павермановские чтения.

Литература. Музыка. Театр. Сборник научных трудов. Екатеринбург, 2014. С. 123-126.

78. Дмитриев Т.А. Нельсон Гудмен // Философы двадцатого века. Кн. II. М.: Искусство XXI век, 2004. С. 103-122.

79. Долин А. Ларс фон Триер: Контрольные работы. Анализ, интервью / Перевод с англ. Н.Хлюстовой. М.: Новое Литературное Обозрение, 2004. 454 с.

80. Донская Е.В. Концепция синтеза искусств выдающихся творцов культуры серебряного века // Сборник научных трудов SWorld. 2012. №3. С. 12-17.

81. Доронина Т.А. Гендерный аспект интерпретации античного образа (Кассандра в одноименных произведениях Л. Украинки и К. Вольф) // Мировая литература в контексте культуры. 2007. №2. С. 50-55.

82. д'Эсте С., Рэнкин Д. Геката: пограничные обряды [Электронный ресурс]. URL: <https://weavenworld.ru/authors/A39/C43/I271/> (дата обращения: 18.08.2018).

83. Егорова Н.А. Интермедиальность как способ организации различных видов текста // Иностранные языки: инновации, перспективы исследования и преподавания материалы международной научно-практической конференции. 2018. С. 243-246.

84. Егорова Н.А. Проза Л. Улицкой 1980-2000-х годов (проблематика и поэтика): Дисс. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2007. 180 с.

85. Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. М.: Наука, 1979. 495 с.

86. Завершнева Е. Настоящая история Медеи, рассказанная Пьером Паоло Пазолини [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vavilon.ru/textonly/issue13/pasolini.html/> (дата обращения: 16.09.2016).

87. Загидуллина М.В. Интермедиальность в эпоху тотальной медиатизации: как технологии влияют на литературу и ее теорию / М. В.

Загидуллина // Павермановские чтения. Литература. Музыка. Театр. Сборник научных трудов. М.: Кабинетный ученый, 2017. С. 60-77.

88. Захарчук Е.А. Интермедиальность как реалия современного информационного пространства // Теория языка и межкультурная коммуникация. 2016. № 2 (21). С. 33-38.

89. Зедльмайр Х. Утрата середины М.: Прогресс-традиция. 2008. 640 с.

90. Зелинский Ф.Ф. История античной культуры / Ред. и прим. С.П.Заикина. СПб.: Марс, 1995. 380 с.

91. Зингерман Б.И. К проблеме характеров в пьесах Ануя. Театр. 1977. №1. С. 132-147.

92. Зингерман Б.И. Очерки истории драмы 20 века М.: Наука, 1979. 392 с.

93. Злобина М. Ануи и его пьесы. Иностранная литература. 1959. №3. С. 193-200.

94. Зонина Л. Послесловие // Ануи Ж. Пьесы: в 2 кн. Кн. 2. М.: Гудьял-Пресс, 1999. С. 579-637.

95. Зюзина Е.В. Проблема взаимодействия литературы и живописи в повести «Башня из черного дерева» // Вопросы взаимовлияния литератур: Межвуз. сб. Н. Новгород, 1997. С.29-38.

96. Ивлиева П.Д. От П. Корнеля к Л. Улицкой: эволюция образа Медеи в европейской литературе // Филология: научные исследования. 2017. № 3. С. 117-124.

97. Ивлиева П.Д. Сюжет о Медее в романах Л. Улицкой «Медея и её дети» и К. Вольф «Медея. Голоса» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2012. № 1-2. С. 68-72.

98. Ильин И.П. Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях. М., 1988, 28 с.

99. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. 256 с.

100. Ильин И. П. Постструктурализм и диалог культур. М., 1989, 60 с.

101. Исагулов Н.В. Интермедиальность в литературе: к определению понятия // Матеріали Всеукраїнської наукової студентської конференції "Зіставне вивчення германських та романських мов і літератур" (22-23 березня 2011 року) / Ред. колегія В.Д. Каліущенко (відп. ред.), М.Г. Сенів, В.Є. Приседська, А.О. Іванов. Донецьк: ДонНУ. 2011. Т.1. С. 115-117.

102. Исагулов Н.В. Интермедиальные доминанты: от Античности к современности // Античность – Современность (вопросы филологии). Сборник научных работ. Вып. 5. Донецк: ДонНУ, 2017. С. 172-184.

103. Исаев С.Г., Владимирова Н.Г. Актуальная поэтика: смена художественной парадигмы: монография Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого. Великий Новгород, 2017. 482 с.

104. Каган М.С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Л.: Искусство, 1972. 440 с.

105. Кайда Л.Г. Интермедиальность в социокультурном диалоге // Русская литература и журналистика в движении времени. 2013. № 1. С. 159-171.

106. Камоцкая И.Ю. Пьесы Жана Ануя 1940-го – 1946-го гг. в контексте эволюции творчества // Челябинская государственная академия культуры и искусств. 2014. № 2 (38). С. 71-78.

107. Каприо С. Свои пределы // Искусство кино. 2000. № 12. С. 93-97.

108. Карпов А.В. Междисциплинарные подходы в современной теории и истории искусства: проблемы подготовки магистров-искусствоведов // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по матер. XLVIII междунар. науч.-практ. конф. № 5(48). Новосибирск: СибАК, 2015. С. 89-97.

109. Касаткина Т.А. Обсуждение фильма Ларса фон Триера «Медая» (1988). Семинар для учителей-филологов в Великом Новгороде [Электронный ресурс]. URL: <https://philologist.livejournal.com/8425147.html/> (дата обращения: 06.04.2019).

110. Кирикова Е. Музыкальный и цветовой ритм в романе Вирджинии Вулф "Волны" // Науч. тр. Моск. гос. консерватории им. П.И.Чайковского. М., 2002. Сб. 36. С. 257-267.
111. Кириллова Н.Б. Медиакультура: от модерна к постмодерну М.: Академический Проект, 2006. 448 с.
112. Кобленкова Д.В. «Медея» Ларса фон Триера: датский вариант конца XX века // EXPERIMENTA LUCIFERA Материалы Поволжского научно-методического семинара по проблемам преподавания и изучения дисциплин классического цикла. Т.А. Шарыпина (отв. редактор). Нижний Новгород, 2004. С. 26-29.
113. Кобленкова Д.В. Теория маргинальности и кинематограф постмодернизма (П.П. Пазолини, Р. Хамдамов, Й. Стеллинг, Л. фон Триер) // Вестник ВГИК. № 3-4, май. М., 2010. С. 72-94.
114. Кокорина Е.Г. Исторические предпосылки и теоретические основания синтеза искусств как явления художественной культуры рубежа XIX-XX веков // Культура народов Причерноморья. 2014. № 276. С. 40-42.
115. Коротенко Л. В. Интертекстуальность как средство раскрытия имплицитной информации в афоризмах В. Токаревой, Н. Горлановой и Л. Улицкой // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9. 2008. Вып. 2. Ч. 2. Санкт-Петербург, 2008. С. 71-77.
116. Котлевская В.В. Новый Одиссей Хайнера Мюллера: неомифологическая трактовка Октябрьской революции в пьесе «Цемент» // Литература и революция. Век двадцатый. (Научная серия «Литература. Век двадцатый»). Вып. 4. М.: Литфакт, 2018. С. 279-287.
117. Красильников Р.Л. Семантика воды и водного пространства в творчестве Ларса фон Триера // Respectus Philologicus (Vilnius). 2007. №12 (17). С. 10-18.
118. Кремнева А.В. Интертекстуальность, интермедальность, интердискурсивность: точки соприкосновения // Филология и человек. 2017. № 2. С. 57-71.

119. Кулькина В.М. Проблема становления и формирования концепта интрмедиальности. (Обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. Реферативный журнал. 2018. № 1. С. 22-28.
120. Кутырёв В.А. Философия трансгуманизма: Учебно-методическое пособие. Нижний Новгород: Нижегородский университет, 2010. 85 с.
121. Лаврентьева Н.В. "Немецкий текст" и интермедиальность творчества Б. Пастернака // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2013. № 12-2 (30). С. 109-113.
122. Ларс фон Триер: Интервью: Беседы со Стигом Бьоркманом / Пер. с швед. Ю. Колесовой. СПб.: Азбука-классика, 2008. 352 с.
123. Лауренти К. Трагическая Медея в России [Электронный ресурс]. URL: http://samlib.ru/l/laurenti_k_w/medejadljatetradok.shtml/ (дата обращения: 27.07.2018).
124. Лиштанберже А. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель. М.: Алгоритм, 1997. 479 с.
125. Лосев А.Ф. Диалектика мифа / Сост., подг. текста, общ. ред, А.А. Тахо-Годи, В.П. Троицкого. М.: Мысль, 2001. 558 с.
126. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М.: Мысль, 1993. 959 с.
127. Лосев А.Ф. Античная литература. М.: Просвещение, 1986. 464 с.
128. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1996. 464 с.
129. Лотман Ю.М. Избранные статьи. Таллин: Александра, 1992. Т.1. 472 с.
130. Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб, 2001. 704 с.
131. Луков В.А. Французский неоромантизм: монография. М., 2009. 102 с.
132. Луман Н. Медиа коммуникации / пер. с нем. А. Глухов, О. Никифоров. М.: Логос, 2005. 280 с.

133. Магомедова М.В. Мифопоэтические элементы в творчестве Л. Улицкой // Вестник Ставропольского гос. ун-та. 2008. № 54. С. 112-116.
134. Маклюен М. Галактика Гутенберга: Сотворение человека печатной культуры. Киев: Никацентр, 2004. 432 с.
135. Маклюен М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека М.: КАНОН-пресс-Ц, 2003. 464 с.
136. Маркези Г. Опера: От истоков до наших дней: Путеводитель. М.: Музыка, 1990. 382 с.
137. Маслова В.А. Проблема синтеза искусств и синестезии в эстетике французского символизма // Язык. Логос. Абсолют ФН – 5, 2013 С. 81.
138. Мезенева М.В. Интерпретация образа Медеи в трилогии Франца Грильпарцера «Золотое руно» в историко-культурном контексте. Магистерская диссертация. ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 2019. 127 с.
139. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Наука, 2000. 407 с.
140. Методы изучения литературы. Системный подход: Учебное пособие. М.: Флинта: Наука, 2002. 200 с.
141. Микеладзе Г.В. О некоторых тенденциях в музыкальном театре Рихарда Штрауса: Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. М., 1991. 21 с.
142. Моруа А. От Монтеня до Арагона / Пер. с фр. сост. и предисл. Ф. С. Наркирьера. Комм. С. Н. Зенкина. Ред. З. В. Федотова. М.: Радуга, 1983. 678 с.
143. Наборщикова С.В. Баланчин и Стравинский: к проблеме музыкально-хореографического синтеза: Автореферат дис. ... доктора искусствоведения. М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2010. 49 с.
144. Невская П.В. «Медея» в аспекте визуальности: интерпретация и реинтерпретация // Филология, искусствоведение и культурология: тенденции развития: материалы Междунар. за-оч. науч.-практ. конф. - Новосибирск: СибАК, 2013. С. 170-183.

145. Новикова В.Г., Шарыпина Т.А. Очерки по истории зарубежной литературы XX века. Ч.1. Н.Новгород: Изд-во ННГУ, 2005. 316 с.
146. Новоселова Т.А. Идиллический хронотоп в романе Л. Улицкой «Медея и ее дети»: проблемы судьбы-рода-семьи-дома // Вестн. Пятигорского гос. лингвистического ун-та. 2010. № 4. С. 215-219.
147. Овсянников М.Ф. Гегель. М.: Мысль, 1971. 223 с.
148. Олизько Н.С. Интермедальность как разновидность интердискурсивных отношений // Мировая литература в контексте культуры. 2008. № 3. С. 77-79.
149. Пастухов А.Г. Медальность – новое свойство текста? / А.Г. Пастухов // Медиатекст: стратегии – функции – стиль. Орел, 2010. С. 52-67.
150. Петросян А.Е. Миф об аргонавтах: индоевропейские параллели и история // Индоевропейское языкознание и классическая филология-XX (2) (чтения памяти И.М. Тронского). Материалы Международной конференции, проходившей 20-22 июня 2016 г. / Отв. редактор Н.Н. Казанский. СПб.: Наука, 2016. 1218 с.
151. Плахов А.С. Ларс фон Триер // Режиссёры настоящего. Радикалы и минималисты. СПб., 2008. Т. 2. 320 с.
152. Побивайло О.В. Опыт мифопоэтического прочтения повести Л. Улицкой «Медея // Культура и текст. 2005. № 8. С. 103-110.
153. Пригожин И., Стенгерс И. Время. Хаос. Квант. К решению парадокса времени. М.: Едиториал УРСС, 2003. 240 с.
154. Проскурникова Т.Б. Театр Франци: Судьбы и образы: Очерки истории французского театра второй половины XX в. СПб.: Алетейя; М.: Гос. Ин-т Искусствознания, 2002. 472 с.
155. Просцевичене Е.И. Визуализация художественного текста как проблема нарратологии // Philologos. 2013. № 2 (17). С. 46-50.

156. 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.

157. 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.

158. Ровенская Т.А. Феномен женщины говорящей. Проблема идентификации женской прозы 80-90х годов // Женщины и культура. 1999. №15. С. 21-24.

159. Роганова И.С. Немецкая литература конца XX века и актуализация постмодернистской парадигмы. М: Рудомино, 2007. 416 с.

160. Рогозина И.В. Интермедиальность: мультидисциплинарный подход // Современное гуманитарное научное знание: мультидисциплинарный подход 2014 – материалы международной научно-практической конференции. / Под общей редакцией И. В. Рогозиной. Барнаул, 2014. С. 9-15.

161. Сабанеев Л.Л. Воспоминания о Скрябине. М.: Классика XXI, 2000. 391 с.

162. Савенко С.И. К вопросу о единстве стиля Стравинского // Стравинский И.Ф. Статьи и материалы. М.: Советский композитор, 1973. С. 276-301.

163. Садовникова Т.В. Интермедиальность как черта поэтики прозы Л. Улицкой // Литература в контексте современности: сборник материалов 5-ой Международной научно-методической конференции. Министерство образования и науки РФ; Государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Челябинский государственный педагогический университет» / отв. редактор Т.Н. Маркова. Челябинск, 2011. С. 235-239.

164. Самохвалова Л.Д. К вопросу о соотношении понятий «Интертекстуальность», «Интермедиальность», «Экфрасис» в аспекте лингвистики текста // Международная научно-практическая интернет-конференция «Актуальные вопросы описания и преподавания русского языка как иностранного/неродного»: сборник материалов / под общ. ред. Н.В. Кулибиной. М., 2018. С. 105-111.

165. Сати Э. Клод Дебюсси // Эрик Сати. Юрий Ханон. Воспоминания задним числом. СПб.: Лики России, 2010. С. 506-511.

166. Седых Э.В. Интермедиальность в художественном творчестве У. Морриса // *Studia Linguistica* (Санкт-Петербург). 2012. № XXI. С. 29.

167. Седых Э.В. К проблеме интермедиальности // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. 2008. № 3-2. С. 210-214.

168. Сидорова М.В. Миф о Медее в творчестве Хайнера Мюллера и Кристи Вольф // Идеино-художественное многообразие зарубежной литературы нового и новейшего времени. М., 2006. Ч. 7. С. 161-175.

169. Симбирцева Н.А. Особенности прочтения текста культуры// Фундаментальные исследования. 2013. № 10-5. С. 1136-1140.

170. Скокова Т.А. Интертекстуальность как способ создания образа главной героини в романе Л. Улицкой "Медя и ее дети" // Изв. Самар. науч. центра РАН. Самара, 2009. Т. 11. № 4(5). С. 1315-1319.

171. Соловьёва И. «Простая пьеса» Жана Ануя. Новый мир. 1961. №5. С. 262-264.

172. Стораро В. Живопись светом [Электронный ресурс]. URL: <https://kinovid.top/movie/id196198-zhivopis-svetom-vittorio-storaro-writing-with-light-vittorio-storaro/online/> (дата обращения: 04.01.2019).

173. Тимашков А.Ю. Интермедиальность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа XIX-XX веков: Автореферат дис. ... канд. искусствовед. наук. Санкт-Петербург, 2012. 23 с.

174. Тимашков А.Ю. «К истории понятия интермедиальности в российской и зарубежной науке» // *Žmogus ir žodis, issue: Literatūrologija: Mokslo darbai*. 2007. №9. С. 21-26.

175. Титаренко С.Д. Интертекстуальность и интермедиальность: проблемы репрезентации в поэтике русских символистов// *Интертекстуальный анализ: принципы и границы / под редакцией А. А. Карпова, А. Д. Степанова*. Санкт-Петербург, 2018. С. 117-130.

176. Титаренко С.Д. Проблемы взаимодействия интертекстуальности и интермедиальности в мифопоэтике русского символизма (от цитаты в тексте – к медиамифу) // *Культура и текст*. 2017. № 3 (30) С. 54-73.

177. Тишунина Н.В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интермедиального анализа. СПб.: Издательство РГПУ им. АИ. Герцена, 1998. 159 с.

178. Тишунина Н.В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // *Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. Материалы международной научной конференции*. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. Серия «Symposium». Вып. № 12. СПб., 2001. С. 149-154.

179. Тишунина Н.В. Языки литературы XX века // *В диапазоне гуманитарного знания. Сборник к 80-летию профессора М.С. Кагана*. Серия «Мыслители». Вып. 4. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. С. 424 -432.

180. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. Пособие / Вступ. статья Н.Д. Тамарченко. М.: Аспект Пресс, 1996. 334 с.

181. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 576 с.

182. Тюркин Б.В. Музыкальная тема в драматургии Жана Ануя // *Вестник Гуманитарного института ТГУ*. 2007. № 2 (2). С. 182-186.

183. Успенский Б.А. Семиотика искусства. М.: Языки русской культуры, 1995. 360 с.

184. Фатеева Н.А. Интертекст в мире текстов. Контрапункт интертекстуальности. М.: КомКнига, 2006. 280с.
185. Федосеева Т.В. Рецепция античной мифологии в русской драматургии конца XX – начала XXI вв. [Электронный ресурс]. URL: <http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/34988/1/ФЕДОСЕЕВА%20Т.В.%20РЕЦЕПЦИЯ%20АНТИЧНОЙ%20МИФОЛОГИИ%20В%20РУССКОЙ%20ОДРАМАТУРГИИ%20КОНЦА%20XX%20%20НАЧАЛА%20XXI%20ВВ.doc>.doc/ (дата обращения: 08.09.2016).
186. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. 2-е изд. М.: Изд. фирма «Вост. лит.» РАН, 1998. 800 с.
187. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 61 с.
188. Фрэзер Д.Д. Золотая ветвь. М: Политиздат, 1980. 831 с.
189. Хаминаова А.А. Интермедиаальность: от метафоры к технологии // Гуманитарная информатика. 2015. № 9. С. 80-87.
190. Хаминаова А.А., Зильберман Н.Н. Теория интермедиаальности в контексте современной гуманитарной науки // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 389. С. 38-45.
191. Ханзен-Лёве О.А. Интермедиаальность в русской культуре. От символизма к авангарду. М.: Издательство РГГУ, 2016. 504 с.
192. Хорохордина О.В. Интертекстуальность // Текст: теоретические основания и принципы анализа: учебно-научное пособие / Под.ред. проф. К.А. Роговой. СПб.: Златоуст, 2001. С. 177-224.
193. Хуснутдинова А.В. Своеобразие трактовки мифа о Медее в одноименной пьесе Ж. Ануя // Приволжский научный вестник. 2016. № 1 (53). С. 109-111.
194. Чуканцова В.О. Интермедиаальный анализ в системе исследования художественных текстов: преимущества и недостатки // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2009. № 108. С. 140-145.

195. Чуканцова В.О. Проблема интермедиальности в повествовательной прозе Оскара Уайльда: Автореферат дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2010. 17 с.
196. Шакирова Д.Р. Древний миф и актуальные проблемы современности в романе К. Вольф «Медея. Голоса» // Литературоведение и эстетика в XXI веке. Вып. 3. Казань, 2006. С. 69-71.
197. Шарыпина Т.А. Античные коды в немецком философско-эстетическом и литературном сознании XX века // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, 2014. № 2 (3). С. 186-192.
198. Шарыпина Т.А. Медея XX века: русские версии в европейском контексте // Россия и Греция: диалоги культур материалы I Международной конференции. 2007. С. 215-220.
199. Шарыпина Т.А., Меньщикова М.К., Полуяхтова И.К. Миф и европейское литературное сознание XIX-XX веков (О современных тенденциях изучения мифопоэтики и мифотворчества в Нижегородском госуниверситете им. Н.И. Лобачевского). // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2014. № 4 (32). С. 111-124.
200. Шарыпина Т.А. Проблема взаимодействия видов искусств в немецкой философско-эстетической мысли на рубеже XIX-XX вв. // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2010. № 4. С. 993-997.
201. Шарыпина Т.А. Рецепция античного мифа в романе Ю. Брезана «Крабат, или Преображение мира» // Литературные связи и традиции в творчестве писателей Западной Европы и Америки XIX-XX вв.: межвузовский сборник. Горький: ГГУ, 1990. С. 67-77.
202. Шарыпина Т.А. Том Ланой «Мама Медея»: бельгийский вариант в немецком контексте // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского: Филология. Вып. 1(7). 2006. С. 105-110.

203. Шарыпина Т.А. Функции экфрасиса в романе Бернарда Шлинка «Женщина на лестнице» // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2017. № 1 (41). С. 73-81.

204. Шевченко Е.Н. Интермедиальность литературного и театрального текста (на примере романа Орхана Памука «Меня зовут Красный и одноимённого спектакля Татарского государственного Академического театра им. Г. Камала) // Ученые записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2016. Т. 158. № 1. С. 271-282.

205. Шелухо М.В. Ницше и танец // Молодой ученый. 2009. №10. С. 210-212. [Электронный ресурс]. URL: <https://moluch.ru/archive/10/621/> (дата обращения: 06.01.2020).

206. Шиньев Е.П. Интермедиальность как механизм межкультурной диффузии в литературе (на примере романов В.В. Набокова «Дар») // Аналитика культурологии. 2009. № 2 (14). С. 111-116.

207. Шталь И.В. О происхождении богов. М., 1990. 320 с.

208. Элиаде М. Аспекты мифа / Пер. с фр. В.П. Большакова. М.: Академический проспект, 2010. 256 с.

209. Ярхо В.Н. Драматургия Еврипида и конец античной героической трагедии // Еврипид. Трагедии. Литературные памятники. М.: Наука, Ладомир, 1999. Т. 1. С. 567-590.

210. Яшенькина Р.Ф. Немецкая историческая проза 70-80-х гг. XX века. Поэтика жанров: Автореф. дис. ... канд. филол. Наук. Пермь: Перм. гос. ун-т., 2005. 22 с.

211. Aélion R. Quelques grands mythes héroïques dans l'oeuvre d'Euripide. Collection d'Études Mythologiques, Paris: Les Belles Lettres, 1986. 263 p.

212. Augé-Rabier C. Méduse à trois têtes : de la polyphonie au tragique Médée Kali de Laurent Gaudé [Electronic Resource] // MuseMedusa Revue de littérature et d'art modernes. 2016 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.jessesword.com/sf/view/327/> (дата обращения: 30.11.2016).

213. Birnbaum N. The Place of Médée in the Cornelian Canon. Columbia University, 1969. 189 p.
214. Chatman S. What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa) // On Narrative. Hrsg. von W. J. T. Mitchell. Chicago/London, 1981. P. 117-136.
215. Dupont F. Médée de Sénèque ou comment Sortir de l'humanité, Paris, Belin, 2000. 126 p.
216. Goodman N. Languages of art. An approach to a theory of symbols. NY: The Bobbs-Merrill Company, 1968. 277 p.
217. Greiner U. Mangel an Feingefühl / U. Greiner // Die Zeit. 1. Juni 1990
218. Hansen-Löve A.A. Intermedialität der Moderne zwischen linguistic und pictorial turn. Zum medialen Ort des Verbalen – mit Rückblicken auf russischen Medienlandschaften. München, 2007. 60 S.
219. Hansen-Löve A.A. Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort und Bildkunst – am Beispiel der russischen Moderne // Wiener Slawistischer Almanach. Sbd.11. Wien, 1983. S. 291-360.
220. Hayward P. Echoes and Reflections. The Representation of Representations // Picture This! Media Representations of Visual Art and Artists. Hrsg. von Philip Hayward. London/Paris, 1988. P. 1-25.
221. Higgins D. Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia. Carbondale and Edwardsville, 1984. 152 p.
222. Hilzinger S. Christa Wolf. Leben, Werk, Wirkung, Suhrkamp, Frankfurt/M, 2007. 156 S.
223. Koua V. Médée figure contemporaine de l'interculturalité: Thèse pour obtenir le grade de Docteur de l'Université de Limoges (France) et de l'Université de Cocody (Côte d'Ivoire), 2006. 372 p.
224. Mayer H. Versuch über Hans Henny Jahnn. Aachen, 1994. 88 p.
225. McLuhan M., Fiore Q. The Medium is the Massage: An Inventory of Effects. N.Y.: Random House, 1967. 159 p.
226. Moreau A. Le Mythe de Jason et de Médée, Le va-nu-pieds et la sorcière. Paris, Editions Les Belles Lettres, 1994. 327 p.

227. Moreau A. Médée la noire? // Médée Dossier de l'Association Régionale des Enseignants de Langues Anciennes de Montpellier, Supplément au Bulletin № 6. Nov. 1984. P. 7-18.

228. Mourlet M. Anouilh l'hurluberlu // Écrivains de France, XXe siècle, réédition augmentée. Paris: France Univers, 2011. 135 p.

229. Müller J.E. Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation. Münster, 1994. 335 S.

230. Muschg W. Gespräche mit Hans Henny Jahn. Frankfurt a. M.: Heinrich Heine Verlag, 1967Heine, 1994. 192 S.

231. Paech J. Artwork – Text – Medium. Steps en route to Intermediality // ESF «Changing Media in Changing Europe». Paris 26–28 May 2000. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.uni-konstanz.de/FuF/Philo/LitWiss/MedienWiss/Texte/interm.htm/> (дата обращения: 15.10.2016).

232. Paech J. Paradoxien der Auflösung und Intermedialität. In: HyperKult. Geschichte, Theorie und Kontext digitaler Medien. Hrsg. Martin Warnke, Wolfgang Coy und Georg Christoph Tholen. Basel & Frankfurt a. M.: Stroemfeld/Nexus, 1997. P. 331-368.

233. Rajewsky I. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality // Intermédialités. 2005. №6 (Automne). P. 43-64.

234. Reich-Rainicki M. Tante Christa, Mutter Wolfen / M. Reich-Rainicki // Der Spiegel. 04. 04. 1994. N. 14. S. 194-197.

235. Ritzer I., Schulze P.W. Transmediale Genre-Passagen: Interdisziplinäre Perspektiven. Springer VS, 2015. 478 p.

236. Roser B. Mythenbehandlung und Kompositionstechnik in Christa Wolfs «Medea. Stimmen» Frankfurt/ M.; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Wien: Peter Lang GmbH, 2000. 141 S.

237. Rösing L.M. The poetry of exclusion in the writings of Sara Stridsberg // The history of Nordic women's literature. 2014 [Электронный ресурс]. URL:

<https://nordicwomensliterature.net/2014/12/01/the-poetry-of-exclusion-in-the-writings-of-sara-stridsberg/> (дата обращения: 16.01.2019).

238. Scher P.S. Einleitung: Literatur und MusikEntwicklung und Stand der Forschung // Literatur und Musik: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin: E.Schmidt, 1984. S.9-26.

239. Schirmmacher F. Dem Druck des härteren, strengeren Lebens standhalten. Auch eine Studie über den autoritären Charakter / F. Schirmmacher // Frankfurter Allgemeine Zeitung. 2. Juni 1990. 87 S.

240. Schmid W. und Stempel W.D. (Wiener Slawist. Almanach, Sonderb. 11). Wien, 1983. S.291-360.

241. Schröter J. Intermedialität. [Электронный ресурс]. URL: http://www.theorie-der-medien.de/text_detail.php?nr=12/ (дата обращения: 10.09.2016).

242. Schuler B. Phantastische Authentizität. Wirklichkeit im Werk von Christa Wolf. Frankfurt / M.: Lang. 1988. 230 S.

243. Schulz G. Eine andere Medea // Archaische Moderne / hrsg. von Hartmut Böhme, Uwe Schweikert. Der Dichter, Architekt und Orgelbauer Hans Henny Jahn - Stuttgart: M und P, Verl. für Wiss. und Forschung, 1996. S. 110-126.

244. Spielmann Y.Z., Bewegung R. Bildintervall und visueller Cluster // montage/av 2.2. 1993. S. 49-68 // Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität. Hrsg. von Joachim Paech. Stuttgart und Weimar: Metzler, 1994. S. 132-149.

245. Toubiana D. Mort de l'enfant au Théâtre [Электронный ресурс]. URL: <http://toubiana.fr/revue-mort-enfant-au-theatre/> (дата обращения: 30.11.2016).

246. Ugorji M. Odichi-Dan From Intermediality to Plurimediality: Deleting the Lines ofMedium Essentialism in Creative Media and Digital Rhetoric // Journal of Advertising and Public Relations Volume 1, Issue 1, P. 15-20.

247. Voss Ch.L.: Projektionsraum Mythos bei Christa Wolf – von der Cassandra zur Medea. Eine literarische Analyse der feministisch-

mythographischen Konzepte in diesen Werken. Ann Arbor, Mich.: UMI 1998. 263 S.

248. Weber M. Medea, Hans Henny Jahn Hg. Schauspiel Koln; ein Theaterbuch von Manfred Weber. Berlin: Edition Hentrich, 1989. 203 S.

249. Wetzel M. Die Enden des Buches oder die Wiederkehr der Schrift. Weinheim, 1991. 204 S.

250. Winter G. Kunst im Fernsehen. In: Kunst und Künstler im Film. Hrsg. von Helmut Korte & Johannes Zahlten. Hameln: CW Niemeyer, 1990. S. 69-80.

251. Wolf Ch. Von Cassandra zu Medea. Impulse und Motive für die Arbeit an zwei mythologischen Gestalten / Ch. Wolf // Wolf Ch. Hierzulande. Andernorts. Erzählungen und andere Texte. 1994-1998. München: Luchterhand, 1999. 164 p.

252. Wolf W. Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ingentaconnect.com/content/rodopi/wms/2002/00000004/00000001/art00003/> (дата обращения: 16.10.2016).

253. Zuckmantel Diethelm Tradition und Utopie. Zum Verständnis der musikalischen Phantasien in Hans Henny Jahnns Fluß ohne Ufer. – Verlag Peter Lang, Frankfurt am Main. 2004. 382 p.

Словари, справочники, энциклопедии

254. Алексеев А.П., Васильев Г.Г. Краткий философский словарь. М.: РГ-Пресс, 2010. 492 с.

255. Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. / ред. В.В. Бычкова. М.: Российская политическая энциклопедия, 2003. 607 с.

256. «Медее» Рифм нет. ру: цитаты, афоризмы, высказывания, притчи [Электронный ресурс]. URL: <http://rifmnet.ru/heroes/17410-medeya.html/> (дата обращения: 10.09.2016).

257. Словарь русского языка: В 4-х т. / под ред. А. П. Евгеньевой. М.: Русский язык, Полиграфресурсы, 1999. Т.2. 736 с.

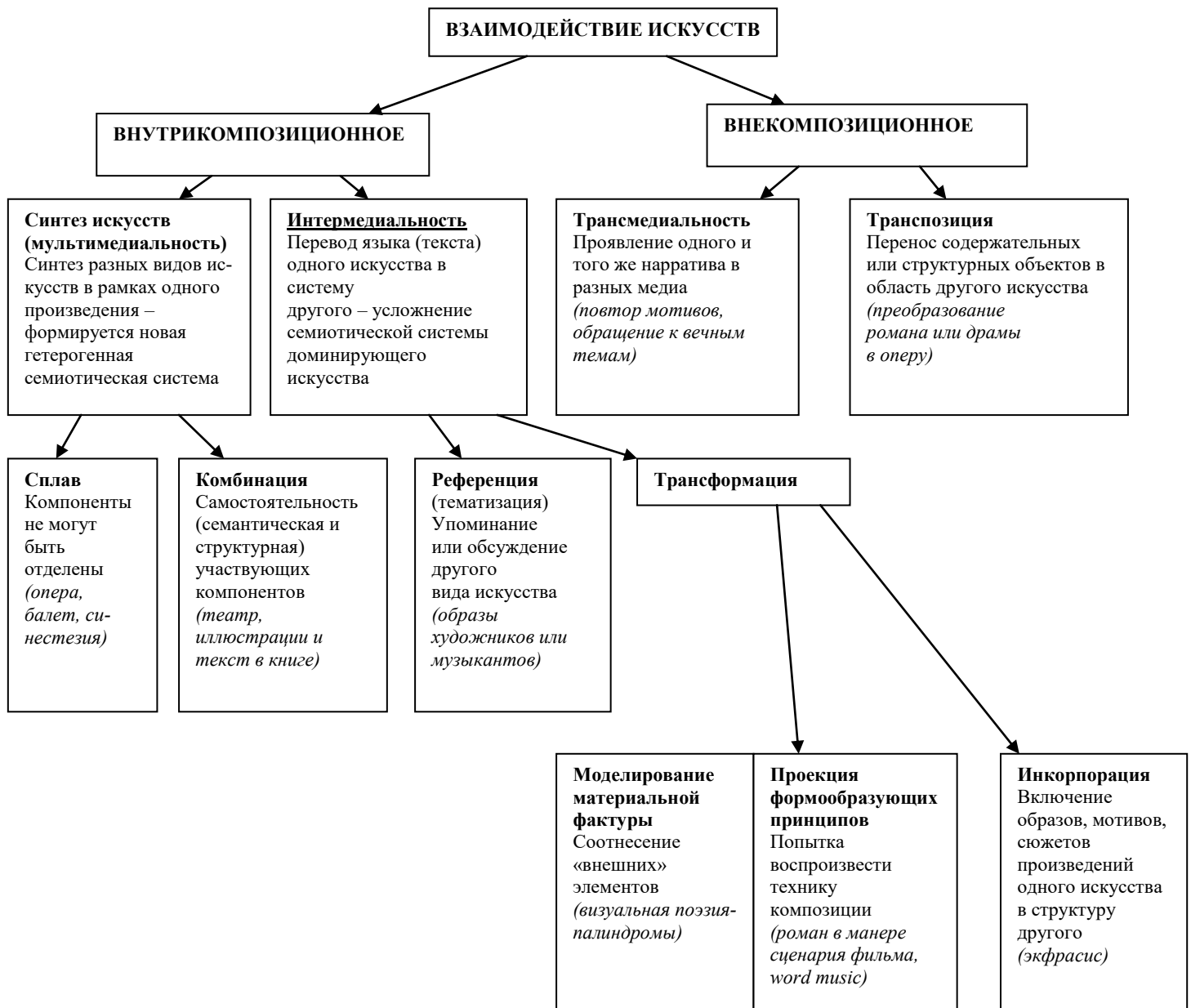
258. Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник / научн. ред. И сост. И.П. Ильин, Е.А. Цурганова. М.: Интрада, 1996. 320 с.

259. Современный словарь-справочник: Античный мир / Сост. М.И. Умнов. М.: Олимп, АСТ, 2000. 480 с.

260. Тресиддер Дж. Словарь символов / пер. с англ. С. Палько. М.: ФАИР-Пресс, 1999. 443 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Классификация взаимодействия искусств А.А. Хаминовой, Н.Н. Зильберман:



Ганс Гольбейн «Дармштадтская Мадонна»



Маттиас Грюневальд «Штуппахская Мадонна»



Эжен Делакруа «Медея собирается убить своих детей»



Альфонс Муха «Медея»



Фрагменты фильма Ларса фон Триера «Медея»





Фрагменты фильма Пьера Паоло Пазолини «Медея»







Ганноверская постановка пьесы Т. Ланоя «Мама Медея»

