

ОЛЬГА ИГОРЕВНА САВИНЫХ

кандидат филологических наук, независимый исследователь
(Нижний Новгород, Российская Федерация)
peu_plus@mail.ru

ТАТЬЯНА АЛЕКСАНДРОВНА ШАРЫПИНА

доктор филологических наук, профессор, заведующий
кафедрой зарубежной литературы Института филологии
и журналистики
Национальный исследовательский Нижегородский госу-
дарственный университет им. Н. И. Лобачевского
(Нижний Новгород, Российская Федерация)
ORCID 0000-0002-8585-8983; swawa@yandex.ru

ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ ДИСКУРС В РУССКО-НЕМЕЦКИХ ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ТРАНСФОРМАЦИЯХ СЮЖЕТА О МЕДЕЕ XX–XXI ВЕКОВ

А н н о т а ц и я . Интермедиаальный дискурс в трансформациях сюжета о Мее XX–XXI веков рассмотрен с точки зрения его функционирования в процессе бинарных русско-немецких драматургических параллелей, что способствует продуктивному осмыслению рецепции константных компонентов мифа тем или иным национальным менталитетом. Многочисленные примеры проявлений интермедиаальности в литературе, кинематографе, живописи второй половины XX – начала XXI столетия, принимающие разнообразные формы, становятся подтверждением значимости явления для всего культурного процесса этого периода. В связи с этим актуальным представляется анализ античного сюжета о Мее с интермедиаальной точки зрения в произведениях авторов XX–XXI веков – Х. Х. Янна, Х. Мюллера, Т. Ланоя, В. Клименко, Л. Разумовской. Выводы исследования и предложенная методика анализа 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 веков. Благодаря авторскому мифотворчеству мы имеем дело с особой мировоззренческой парадигмой, которая сочетает в себе известные мифологические мотивы и образы, сквозь призму современных конфликтов вновь и вновь демонстрируя их вневременность и актуальность. Новизна темы исследования связана с тем, что на примере трансформации одного мифологического сюжета в диахроническом и синхроническом контексте продемонстрирована продуктивность анализа особого типа внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанном на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств. Появление новых синтетических видов медиаискусств, новых форм их взаимодействия требует новых методологических подходов к их постижению в различных национальных моделях картины мира эпохи мультикультурализма.

К л ю ч е в ы е с л о в а : миф, интерпретация, онтологическая интермедиаальность, трансформационная интермедиаальность, образ Мее, визуализация, аудиовизуальность

Б л а г о д а р н о с т и . Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского научного фонда за счет гранта № 23-28-00559, тема № Н-238-2_2023-2024.

Д л я ц и т и р о в а н и я : Савиных О. И., Шарыпина Т. А. Интермедиаальный дискурс в русско-немецких драматургических трансформациях сюжета о Мее XX–XXI веков // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2023. Т. 45, № 7. С. 80–89. DOI: 10.15393/uchz.art.2023.961

ВВЕДЕНИЕ

Каждая культурная эпоха порождает свою интерпретацию античной мифологии, и эпоха XX – начала XXI столетия как особый этап культуры в этом смысле не исключение, поэтому актуаль-

ность идеи адаптации содержания древних мифов к современным художественным формам, необходимость включения их в новый культурный дискурс ни у кого не вызывает сомнения. Интермедиаальные эксперименты с сюжетами,

основанными на мифе, дают представление о том, как поведут себя античные коды, помещенные в контекст современного мира. Новизна темы определяется как интермедиаальной направленностью исследования античной традиции в русско-немецких художественных взаимосвязях, так и диахронно-синхронным подходом к их анализу в русской и немецкой национальных моделях картины мира.

Интермедиаальный дискурс в трансформациях сюжета о Меее XX–XXI веков позволяет выявить ряд интересных закономерностей с точки зрения его функционирования в процессе бинарных русско-немецких драматургических параллелей, что способствует продуктивному осмыслению рецепции константных компонентов мифа тем или иным национальным менталитетом. Понимание особенностей модификации национальных аспектов античного кода в произведениях Х. Х. Янна, Х. Мюллера, Т. Ланоя, В. Клименко, Л. Разумовской и др., различных по времени и условиям создания, помогает осознанию метаморфозы функционирования античного мифа национальным самосознанием в эпоху мультикультурализма. Интермедиаальные эксперименты способствуют пониманию того, как поведут себя античные сюжеты, помещенные в художественный контекст современного мира, соединяющий вербальное и аудиовизуальное начала. Наиболее показательной в этом аспекте можно считать драматургическую практику, изначально имеющую синкретическую природу и, начиная с эпохи Античности, ярко демонстрирующую основные национальные культурные, социальные, политические установки и стремления. Обращение к русско-немецким театральным взаимодействиям определяется тем, что, несмотря на исторические катаклизмы, художественные и образовательные взаимосвязи сохранялись и развивались в XX веке в сфере драматургии и театра (эпический театр, политический театр, наследие Б. Брехта, Э. Пискатора, Х. Мюллера, Ф. Фюмана, Е. Б. Вахтангова, В. Э. Мейерхольда, А. Я. Таирова, К. С. Станиславского и др.). Яркое тому подтверждение – инварианты образа Мееи, который благодаря авторской творческой фантазии приобретает новые функции, дополняется новыми реалиями современной жизни, иными трактовками привычных мифологических ситуаций.

К ПРОБЛЕМЕ ПРОИСХОЖДЕНИЯ ОБРАЗА МЕЕИ

Образ Мееи – один из наиболее загадочных и амбивалентных в древнегреческом мифологи-

ческом пантеоне. Само происхождение героини до сих пор вызывает споры в научной среде, это связано с тем, что возникновение сходного характера, воплощающего в себе доминирующее женское начало, вряд ли было бы возможным в патерналистском обществе, где доминировало мужское, а не женское и материнское начало. По этой причине кажется довольно странным и непривычным его появление и закрепление в патриархальной древнегреческой культуре. Рассмотрение образа Мееи, его возникновения в древнегреческой культуре, далекой от эгалитарного идеала, видится невозможным без обращения к вопросу о концепции матриархального строя, противоположного возникшему в связи с разделением труда и наступлением железного века патриархальному порядку. Это не только относит возникновение образа Мееи к древнейшим временам, традиционно характеризующимся особым культом женских божеств, Богини матери, установлением особой роли рождающего, плодородного начала, а также, как это ни парадоксально, делает образ героини удивительно созвучным современности с выходящими на первый план гендерными и гиноцентрическими проблемами и противоречиями. Кроме того, в научной литературе постоянно ставится вопрос о негреческом происхождении Мееи. В качестве первой версии, к которой отсылает значительная часть исследователей, рассматривается непосредственно Колхида и территории Кавказа, с которыми также связывают миф об Аргонавтах. Эта теория, ставшая практически классической, вызывает ряд вопросов и в действительности не имеет под собой достаточных археологических оснований. Роберт Грейвс указывает на ряд погрешностей, допущенных в данной теории, и в первую очередь несогласованность фактов с гипотетическим временем возникновения мифа об Аргонавтах [2]. Он пишет о том, что ко времени создания «Одиссеи» миф о путешествии Аргонавтов за золотым руном был хорошо известен грекам и «был на устах», приводя в качестве подтверждения включение Гомером в свой текст эпизода с Планктами. При этом сам Р. Грейвс, основываясь на существовании в мифе об Аргонавтах образа котла, часто фигурирующего также и в кельтской мифологии (в частности, в «Повести о Передуре»), и на использовании Мееей сходного атрибута в обряде мнимого омоложения Пелия, называет ее «богиней гиперборейской», пришедшей в Грецию с Британских островов. Однако утверждение о том, что котел был, как отмечают исследователи, «излюбленной те-

мой кельтской мифологии», является недостаточным: существуют предположения о наличии подобных котлов и в иных культурах. Единственный атрибут, фигурирующий в тексте, не может поставить окончательную точку в вопросе о генетическом происхождении образа Медеи. В качестве еще одной версии можно назвать гипотезу, предложенную А. Петросьяном. Исследователь отмечает, что «в мифе об Аргонавтах образы Айэта – царя Айа-Колхиды и его дочери Медеи сопоставимы с образами царя Яяти и его дочери Мадхави индийской и царя Эохайда и его дочери Медб ирландской мифологии» [4]. Кроме того, он проводит параллели между образами дочерей – Мадхави, Медб и Медея, возводя их к общему корню «*medhu- ‘опьяняющий (медовый) напиток’», и отмечает тот факт, что в малоазийской культуре овечья шкура является символом власти, что соотносится с одной из существующих интерпретаций функции золотого руна в греческом мифе. А. Петросьян предлагает переместить территорию в государство Хайаса. По его предположению, Колхида, упоминаемая в мифе, – это некий «блаженный мир», который позднее был отождествлен с конкретным царством. Хайаса, или современная Армения, возникает в его статье на основании восстановленных праиндоевропейских корней и установления фонетических связей между топонимами *Хайаса* и *Эйя* [4].

Таким образом, можно говорить о том, что Медея с крайне малой степенью вероятности является героиней собственно греческой мифологии. Вероятно, она была заимствована греками вследствие межгосударственных контактов, процесса покорения территорий на побережье Черного моря и только в дальнейшем была освоена греческой мифологией и ею же трансформирована.

Взаимосвязь этого образа с различными ментальными кодами, воплощенными в национальных ритуалах, предполагает широкие возможности использования современных вербальных и аудиовизуальных практик. Анализируемые нами авторы немецкоязычной и русской драматургии XX – начала XXI века прибегают к возможностям интермедиальности, отражающей идею 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 и многое другое. Интермедиальность, потребность в синтезе, наряду с обращением к мифу становится специфической особенностью, «универсальным художественным принципом», «доминирующей характеристикой современной художественной культуры»¹.

Перечисленные выше причины использования различных аспектов интермедиальности являются, однако, 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 понять, как в произведениях реализуется интермедиальность, а также почему авторы выбирают именно этот сюжет.

ТРАНСФОРМАЦИОННАЯ И ОНТОЛОГИЧЕСКАЯ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ В РУССКО-НЕМЕЦКИХ ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ОПЫТАХ О МЕДЕЕ XX–XXI ВЕКОВ

В анализируемых инвариантах сюжета о Медее можно отметить ряд примеров проявления трансформационной интермедиальности, при которой репрезентируемый элемент, взаимодействуя на смысловом уровне с репрезентирующим, предполагает существование в художественной ткани конкретного жанрового образования одного из видов искусства информации о кодах иного вида искусства: его элементах, мотивах или образной структуре. Иными словами, одно произведение искусства описывает или изображает другое искусство как форму творческой деятельности, его реалии, особенности хода работы или его результат – конкретную картину, скульптуру и т. д., 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 пьесу В. Клименко (публикуемого под псевдонимом Клим) «Театр Медеи» (2001)². В потоке сознания с трудом различимых читателями и зрителями старой и молодой героинь пьесы 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 испу-

галась 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 героини, то и дело вклинивается в их воспоминания, фантазии, ощущения, 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 ее характер в пьесе противоречив, а отношение к театру у старой актрисы и молодой весьма различно, в данном случае обе они воплощают черты представителя интеллигенции («наверное, только театр – это любовь»). За счет аналогии с театральной ролью Медеи образ героини обретает царственность, возвышающую ее над обыденностью, а отсылки к колдовской сущности, возможность символического толкования ее поведения не способствуют отрицательному восприятию героини.

Подобные проявления интермедиаальности выделяются Й. Шрётером (трансформационная интермедиаальность), 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 [6]).

Описание особенностей пространства театра как вида искусства можно встретить, кстати, и в произведениях иных жанровых разновидностей, например в романе Л. Улицкой «Медея и ее дети». В данном случае, однако, это не реальное театральное представление, а взгляд на будничную жизнь как на театральную постановку, восприятие действительности с использованием терминологии, характерной для 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»³.

В переносном значении у Л. Улицкой используется слово *сцена* и при описании родины Медеи с ее многовековой историей: «...тусклая почва этой скромной сценической площадки всемирной истории». Подобные параллели не просто насыщают текст романа красочными сравнениями, умножая его художественные достоинства, но и позволяют ощутить масштаб изображаемого, включаемого в исторический контекст.

Кроме введения в ткань художественного текста описываемых реалий иного искусства, можно найти примеры отражения или воспроизведения отдельных элементов таких видов искусства, как живопись, танец, хореография, скульптура.

Обращение к танцу восходит к немецкой традиции описания «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, например, 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».

Упоминание танца в тексте пьесы немецкого драматурга Х. Х. Янна («*Medea*», 1926)⁴ возникает в связи с описанием прошлого героини. Являясь для греков не просто иноземкой, варваркой, но еще и представителем экзотической страны, Медея Х. Х. Янна владеет искусством, которое в наименьшей степени ассоциируется с классическим аполлоническим началом. Напротив, стихия танца сближает ее с экстатическим дионисийским началом, героиня воспринимается как «грозная темная сила, “черный избраннык”, мститель человеку и человечеству за его отказ от природы человека» [1: 12]. Танец, являющийся элементом ритуала, возникает в воспоминаниях Медеи о ее молодости:

«Die Schwarze Tempelhalle aber steht zu Kolchis, die Säulenangehäufte schwarze Halle steht zu Kolchis, darin des Helios Enklin tanzend Dienst tat» (Черный храмовый зал в Колхиде, загроможденный колоннами черный зал в Колхиде, в нем, танцую, несла службу внучка Гелиоса), «...in finsterer Halle, jungfräulich noch lebt ich, tanzend, in schwarzen Säulenhallen» (650) (...в мрачном зале, где

еще целомудренно я жила, танцую, в черном колонном зале) (Здесь и далее перевод с немецкого этой пьесы – О. И. Савиных).

Упоминание о нем становится и последним ужасным упреком, напоминающим Ясону о ее старости и жертвах, принесенных для него:

«Hier 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 черная седая женщина, моя грудь, жирная и увядшая... Хочу ли я смотреть, как я танцую, как все колышется у меня?).

Танцует героиня и после убийства детей: «Du mich gefunden, warn nicht in miene Augen Tränen mir gesprungen» (649) (Ты нашел меня танцующей, потому что в моих глазах прыгали слезы). 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 твое 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).

Отдельные элементы иного вида искусства включены в ткань пьесы и в спектакле Т. Ланоя «Мама Медея» («Mamma Medea», 2002)⁵. 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» [7]. 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 – задействует ассоциации с музейным экспонатом, наделяемым ироничным оттенком, но органично вписываемым в изысканный мир, воспроизводимый в первой части постановки. Слияние, соединение разных видов искусства, включение в художественную ткань, в текст драматургического произведения хореографических образов и танца активизируют зрительское и читательское восприятие, способствуют включенности древнего мифологического действия в современные реалии, расширяют художественные рамки образов и выявляют многомерность личности героини.

Анализируемые пьесы содержат интересный материал по включению в их художественную систему элементов онтологической интермедиальности, когда авторы произведений одного вида искусства применяют приемы другого вида (световые и цветовые характеристики, некоторые формы) для эффективного раскрытия сюжета и образов героев. Речь идет не об ином виде искусства, а только о его некоторых глубинных свойствах, что несколько не согласуется с традиционным суждением Г. Э. Лессинга о том, что у разных видов искусства, представляющих картину мира, есть только им свойственный арсенал средств. Онтологическая интермедиальность, тем более в XX и XXI веках, когда аудиовизуальные возможности несоизмеримо с прошлыми временами расширились, дает возможность применения приемов и элементов иного вида, оставаясь в рамках своего канона.

Прежде чем обратиться к конкретным поэтологическим примерам, определим, что для живописи, наиболее применимой в онтологической интермедиальности, и живописцев является наиболее специфическим. Живописец работает красками, а следовательно, определяющими, характерными приемами для него будут цветовые пятна, мазки, цвето- и светотени, своеобразие линий. Именно это способствует эмоциональному восприятию зрителей, определенным психологическим состояниям, возникновению чувств и эмоций.

Наличие своеобразных цветовых гамм, влияющих на эмоции зрителей и характеристики персонажей, свойственно драмам немецких авторов Х. Х. Янна, Х. Мюллера, бельгийца Тома Ланоя, чьи пьесы, в том числе «Мама Медея», с большим успехом идут в театрах Германии, а также современного российского автора В. Клименко.

Сумрак, недостаток воздуха и яркого цвета ощущаются на протяжении всей трагедии Х. Х. Янна («Medea», 1926). Везде преобладают

сумрачные, зловещие краски, только сама Медея предстает в красно-желтых бликах 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 weihet, was in ihr lebt noch. Es ist der Spiegel dieser Welt, in den sie schaut, der schwanke schwelende» (600) (Уже полмесяца Медея запирается на замок. Она не видит солнца, лишь только ночью дышит свежим воздухом под светом звезд. Только какой-то очаг дымится в ее комнате, перед которым она сидит и которому посвящает все, что в ней еще живет. Это отражение этого мира, в которое она смотрит, колеблющееся, тлеющее).

Героиня также представлена в сумрачных тревожных красках – «ergrautes Nachtgespenst der Hölle» (636) (поседевший дух Ада), а темный цвет кожи африканки – это одновременно и тон траура («meine Leber ist Schwarz sie geworden durch Alter?» (597) (моя печень почернела от старости, не так ли?), «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), и характеристика мрачных свойств ее натуры («Wie Deine Haut so schwarz ist auch Dein Tun» (619) (Твои деяния такие же черные, как и твоя кожа). Благодаря цвету не в последнюю очередь у читателей и зрителей складывается ощущение, что в душе Медеи растут темные чувства: («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 семь лет растет в ней большая тень, многие говорят, что она желтого цвета. Я думаю, что она красная...), приближающие расплату («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).

Мрак дома Медеи тяготит Ясона, который не просто хочет покинуть супругу, но прежде всего уйти к свету, к иным краскам:

«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).

Мрачные краски соотносятся не только с состоянием души Медеи, но и соответствуют постоянному ощущению присутствия смерти и тлена. Текст трагедии изобилует подробностями

ми смерти, убийства, ослепления, что придает пьесе кровавые краски, напоминающие адский огонь преисподней:

«Schnitt von Hals den Kopf, riß ihm die Zunge aus, und trennte Ohren, Nase, Kinn und Augen riß sie aus dem Leichnahm und warf die Stücke in das Meer» (634) (Отрезала голову от шеи, вырвала его язык, и отделила уши, нос подбородок, и глаза, и бросила куски в море).

Отсутствие света, мрак сопутствует и другим героям. Так, ослеплен посол Креонта, для него «Die Welt hat sich vor meinem Blick verwandelt und Dunkelheit ist, was die andern Licht benennen» (625–626) (Мир изменился перед моим взором, 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) (Пусть дом вместе с вами погрузится в пучину горя... Все двери зала захлопнутся, и наступит тьма).

Есть в светоцветовой палитре трагедии, однако, и светлое начало: молочно-белый окрас кобылицы, которую отец дарит старшему из сыновей, а также жеребец, который привозит дочь Креонта. Кобылица должна в проблемном поле пьесы ассоциироваться со страстью, силой инстинктов, этому же служит и жеребец дочери Креонта, пробудившей страсть юноши:

«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).

Образы белых коней, появляющиеся в начале трагедии и в ее конце, когда Медея увозит трупы сыновей, воссоздают особое светоцветовое оформление действия и ассоциируются с божественными близнецами Ашвинами (в переводе с санскрита 'обладающие конями'), символизирующими рассвет и закат.

Иное смысловое наполнение дается темному началу в постановке пьесы Т. Ланоя «Mamma Medea» в Schauspielhaus Ганновера. Сцена в первом действии пьесы мало освещена, а световые эффекты прожекторов создают впечатление погружения в таинственную глубину веков, уводящую зрителей в естественный и прекрасный мир. Это мир красивых, цельных и естественных в своей сути героев. Их красота подчеркнута прежде всего изощренно изящными и элегантными нарядами: мерцающей призрачностью женских и подчеркнутой строгостью мужских ко-

стюмов, резко контрастирующих с неряшливо и грязно одетыми аргонавтами – искателями легкой наживы, изображающими неких «культуртрегеров», интеллектуальный багаж которых ограничивается драными джинсами, карманы которых набиты жвачкой и липким шоколадом, который в своеобразном экстазе размазывает по телу Ясон и его свита. Кстати, запах этой липкой грязи будет преследовать зрителей (особенно первых рядов), как во втором действии запах пригоревшей яичницы с кухни грязной коммуналки. Не случайно царь Ээт предостерегает «укорененных в родной земле» (так дословно можно перевести немецкое *Verwurzelten*) от лишенных отечества отщепенцев (в немецком это понятие покрывается одним словом *Heimatlose*)⁵. Мерцающая глубина бесконечности истории во второй части пьесы будет противопоставлена ярко и назойливо освещенной пошлости современного стандартизированного мира с аляповато ярко одетыми аргонавтами и обломками бытовой техники, грязными коробками, кожурой от бананов (натурально разбросанной по сцене), тефалевыми сковородками – мира, в который по доброй воле попадает соблазненная дешевыми стандартными сувенирами Медея. Во многом сцена может быть уподоблена полотнам сюрреалистов. Особо отметим липкую грязь неряшливых аргонавтов и грязные обломки деталей постиндустриального быта.

Грязь и дискомфорт преследуют зрителей и читателей пьесы Хайнера Мюллера. Учитывая традиционное значение слова *ландшафт* ‘рисунок, картина, изображающие природу’, можно сказать, что драматическое действие «Медея Материал Ландшафт с аргонавтами» («*Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten*», 1982)⁶ Х. Мюллера одето цветами крови и грязи. Исступленный монолог Медеи выстроен на назойливо повторяющихся физиологических подробностях убийств, 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 венки / Из внутренностей родичей моих»⁷ (408).

Поступки Ясона высветлили для Медеи особенности ее собственного положения и позволили вспомнить бесчисленные преступления и подтолкнуть к свершению нового. В памяти героини Х. Мюллера возникает «кровавый след» ее преступлений, который и окрашивает все существующее в кроваво-грязный цвет, вызывает в мозгу воспоминания прошлого, из которого тянется

цепочка 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). Царственность колхидского наследия также принимает цвет преступления: «Наряд любви моя вторая кожа / Ограбленная вышила ее / Колхидским золотом раскрасив кровью / Со свадебного блюда из отцов / И братьев и убитых сыновей» (410). Эта цветоцветовая гамма, создающая красно-коричневый фон произведения, соотносится с сутью взаимоотношений Ясона и Медеи Х. Мюллера, которая основана на пагубных инстинктах («Пока не разорвал ты эту сеть, / Сплетенную из нашего влеченья / Она была для нас с тобой жильем») (408).

Сходное с пьесами Х. Х. Янна 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 ее восприятие мира как театра. Цвета возникают и в связи с описанием будней театральной жизни героини: «потом возник занавес черный занавес черный занавес с изображением луны мне кажется что это было вышито золотом но возможно что это было серебро», и в связи с происходящим в ее воображении или исполнением роли: «мы сидим на ней золотое платье», «красны красный закат», «сегодня очень красно заходит солнце». В данном случае золотой и красный цвета, 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»).

Стилистика и визуальная составляющая одной из самых одухотворенных «Медей» (1980-е) отражает содержание и пьесы Л. Разумовской⁸, чья героиня задумана как преданная и любящая, стремящаяся отстоять свои жизненные и духовные ценности. События развиваются на побережье, у рыбацкой хижины, им сопутствуют шум волн и крик чаек. Сама природа создает своеобразный аккомпанемент развитию событий и состоянию 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», «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 в романе «Медея. Голоса» К. Вольф⁹:

«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 выпускающая твоей руки» (16).

Если проводить параллель с конкретным направлением живописи, то стилистически пьеса решена в рамках немецкого или англий-

ского 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.

Примерами онтологической интермедиаальности, таким образом, является сама живописность драматургических отрывков, соотносимых с конкретными направлениями в живописи, ориентирующейся на визуальное восприятие, цветоцветовое воссоздание сцен и структурирование сюжета. Авторы охотно апеллируют к приемам визуализации: цвету, светотени, красочным мазкам, создающим определенную палитру художественного текста и сближающим литературное произведение с одним из живописных направлений, что способствует созданию необходимой драматургии атмосферы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Писатели, драматурги и режиссеры используют специфические свойства иного вида искусства для усиления чувственного, психологического эффекта восприятия образа Медеи, создания эмоционально развернутой характеристики героини, а также особой палитры произведения как такового. Используя приемы соответствующего живописного направления, монохромную цветовую гамму, размытость контуров, деформацию пространства или четкость линий, разнообразие и насыщенность цвета, мастера слова одновременно создают необходимую психологическую атмосферу и усиливают эмоциональную ауру воздействия на читателя, прогнозируя его отношение к происходящему. Благодаря авторскому мифотворчеству мы имеем дело с особой мировоззренческой парадигмой, которая сочетает в себе известные мифологические мотивы и образы, включенные в художественный контекст современного мира, соединяющий вербальное и аудиовизуальное начала выражения современных конфликтов, вновь и вновь демонстрируя их вневременность и актуальность.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Тимашков А. Ю. Интермедиаальность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа XIX–XX веков: Автореф. дис. ... канд. искусствовед. наук. СПб., 2012. С. 3.

- ² Клименко В. А. Театр Медеи [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://klimteatr.narod.ru/medea.htm/> (дата обращения 05.09.2016).
- ³ Улицкая Л. Медея и ее дети. М.: ЭКСМО-Пресс, 2002. С. 119. Далее цитируется по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках.
- ⁴ Jahn Hans Henny Werke in Einzelbänden / Hrsg. von Uwe Schweikert. – Hamburger Ausg. – Hamburg: Hoffman u. Campe. Dramen I. 1917–1929: Dramen, dramt. Versuche, Fragm. (Fragmente einer Offensive); Öffentlichkeit – Theater – Dramatiker / hrsg. von Ulrich Bitz. I Aufl. 1988. 1248 S. Далее цитируется по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках.
- ⁵ Lanoye T. Mamma Medea nach Apollonios von Rhodos und Euripides. Deutsch von Reiner Kersten. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren Frankfurt am Main, 2007 [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.schultheatertexte.de/downloadable/download/linkSample/link_id/52/ (дата обращения 05.09.2016).
- ⁶ Müller H. Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten // Müller H. Stücke / Heiner MÜLLER; Hrsg. u. mit einem Essay von Joachim Fiebach. Berlin: Kunst u. Ges. (Henschelverl.), 1988. 222 S.
- ⁷ Мюллер Х. Медея. Материал // Мюллер Х. Проза. Драмы. Эссе. Диалоги. М.: РОССПЭН, 2012. Далее цитируется по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках.
- ⁸ Разумовская Л. Медея [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://theatre-library.ru/files/r/razumovskaya/razumovskaya_7.doc/ (дата обращения 18.11.2016).
- ⁹ Wolf Ch. Medea. Stimmen: roman / Ch. Wolf. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1998. 217 S. Далее цитируется по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Васильчикова Т. Н. Идеи театрального синтеза в теоретической программе немецкого экспрессионизма // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2010. № 4–2. С. 824–826.
2. Грейвс Р. Мифы Древней Греции. М.: Прогресс, 1992. 624 с.
3. Невская П. В. «Медея» в аспекте визуальности: интерпретация и реинтерпретация // Филология, искусствоведение и культурология: тенденции развития: Материалы Междунар. заоч. науч.-практ. конф. Новосибирск: СибАК, 2013. С. 170–183.
4. Петросян А. Е. Миф об аргонавтах: индоевропейские параллели и история // Индоевропейское языкознание и классическая филология-XX (2) (чтения памяти И. М. Тронского): Материалы Междунар. конф., проходившей 20–22 июня 2016 г. / Отв. ред. Н. Н. Казанский. СПб.: Наука, 2016. С. 861–878.
5. Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века: Материалы междунар. науч. конф. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. Серия «Symposium». Вып. № 12. СПб., 2001. С. 149–154.
6. Хаминова А. А., Зильберман Н. Н. Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 389. С. 38–45.
7. Шарыпина Т. А. «Мама Медея» Тома Ланоя: бельгийский вариант в немецком контексте // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Серия: Филология. 2006. № 1. С. 105–110.

Поступила в редакцию 08.08.2023; принята к публикации 29.09.2023

Original article

Olga I. Savinykh, Cand. Sc. (Philology), Independent Researcher (Nizhny Novgorod, Russian Federation)
peu_plus@mail.ru

Tatyana A. Sharypina, Dr. Sc. (Philology), Professor, Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod (Nizhny Novgorod, Russian Federation)
ORCID 0000-0002-8585-8983; swawa@yandex.ru

INTERMEDIAL DISCOURSE WITHIN THE RUSSIAN-GERMAN DRAMATURGICAL TRANSFORMATIONS OF THE PLOT ABOUT MEDEA IN THE XX–XXI CENTURIES

Abstract. Intermedial discourse within the transformations of the plot about Medea in the XX–XXI centuries is examined from the point of its functioning in the process of the binary Russian-German dramaturgical parallels, which provides productive understanding of the reception of the constant components of the myth by certain national mentality. Numerous manifestations of intermediality in literature, cinema and painting of the second half of the XX and the early XXI centuries take various forms and confirm the significance of the phenomenon for the entire cultural process of this period. In this regard, it is relevant to analyze the ancient story of Medea from the intermedial point of view in the works of such twentieth- and twenty-first-century authors as H. Jann, H. Muller, T. Lanoy, V. Klimenko and L. Razumovskaya. The conclusions of the study and the proposed methods of analysis contribute to a deeper understanding of

the transformation of the story of Medea in the diachronic and synchronic aspects. This methodology can also be used for analyzing the reception of other ancient plots and images in the literary consciousness of the twentieth and twenty-first centuries. Thanks to the authors' myth-making, we are dealing with a special worldview paradigm that combines well-known mythological motifs and images, repeatedly demonstrating their timelessness and relevance through the prism of modern conflicts. The novelty of the research topic is connected with the fact that the example of one mythological plot transformation in the diachronic and synchronic contexts demonstrates the productivity of analyzing a special type of intratextual interrelations in a literary work based on the interaction of the artistic codes of different types of art. The emergence of new synthetic types of media art and new forms of their interaction requires new methodological approaches to investigating them within different national world picture models in the era of multiculturalism.

Keywords: myth, interpretation, ontological intermediality, transformational intermediality, image of Medea, visualization, audiovisuality

Acknowledgements. The study was supported by the Russian Science Foundation (project No 23-28-00559, topic No H-238-2_2023-2024).

For citation: Savinykh, O. I., Sharypina, T. A. Intermedial discourse within the Russian-German dramaturgical transformations of the plot about Medea in the XX–XXI centuries. *Proceedings of Petrozavodsk State University*. 2023;45(7):80–89. DOI: 10.15393/uchz.art.2023.961

REFERENCES

1. Vasilchikova, T. N. Ideas of theatrical synthesis in the theoretical program of German expressionism. *Vestnik of Lobachevsky University of Nizhny Novgorod*. 2010;4-2:824–826. (In Russ.)
2. Graves, R. *Myths of Ancient Greece*. Moscow, 1992. 624 p. (In Russ.)
3. Nevskaya, P. V. *Medea* from the point of view of visuality: interpretation and reinterpretation. *Philology, art criticism, and cultural studies: development trends: Proceedings of the international research and practice conference*. Novosibirsk, 2013. P. 170–183. (In Russ.)
4. Petrosyan, A. E. The myth of the Argonauts: Indo-European parallels and history. *Indo-European Linguistics and Classical Philology (Readings in Memory of I. M. Tronsky): Proceedings of the international conference 20–22 June 2016*. (N. N. Kazansky, Ed.). St. Petersburg, 2016. Vol. XX. Part 2. P. 861–878. (In Russ.)
5. Tishunina, N. V. Methodology of intermedial analysis in the light of interdisciplinary research. *Methodology of humanitarian knowledge in the perspective of the XXI century: Proceedings of the international research conference, 18 May 2001, St. Petersburg. Series "Symposium"*. Vol. 12. St. Petersburg, 2001. P. 149–154. (In Russ.)
6. Khaminova, A. A., Zilberman, N. N. The theory of intermediality in the context of modern humanities. *Tomsk State University Journal*. 2014;389:38–45. (In Russ.)
7. Sharypina, T. A. *Mamma Medea* by Tom Lanoye: Belgian variant in the German context. *Vestnik of Lobachevsky University of Nizhny Novgorod. Series: Philology*. 2006;1:105–110. (In Russ.)

Received: 8 August 2023; accepted: 29 September 2023