

**ОПЫТ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОГО ПОДХОДА
К ИНТЕРПРЕТАЦИИ СЮЖЕТА О МЕДЕЕ
В РОМАНЕ КРИСТЫ ВОЛЬФ «МЕДЕЯ. ГОЛОСА»
И КИНОВЕРСИИ ПЬЕРА ПАЗОЛИНИ**

Аннотация.

Актуальность и цели. Актуальность выбранной темы заключается в постановке широкой культурологической и литературоведческой проблемы – проблемы интермедиальности, находящейся на стадии разработки в трудах отечественных и зарубежных исследователей. Цель работы – выявить на основе комплексного филологического анализа принципы проявления интермедиальности в произведениях различных видов искусства второй половины XX в.

Материалы и методы. Проблема рассматривается на материале романа Кристи Вольф «Медея. Голоса» и киноверсии античного сюжета режиссера Пьера Паоло Пазолини «Медея». В ходе исследования используется структурно-описательный метод, сравнение, а также методология интермедиального анализа.

Результаты. Соотнесены по ряду критериев произведения авторов, интерпретирующих сюжет о Медее. Сопоставление дало возможность выявить общие черты в изображении образов Медеи, Ясона, Главки, обращении к отдельным мотивам, использовании способов создания атмосферы романа и киноверсии. Рассмотрены несколько значений термина «интермедиальность», каждый из которых применим в отношении указанных произведений.

Выводы. Делается вывод об эстетической близости интерпретаций, принадлежащих разным видам искусств. Термин «интермедиальность» применяется к исследуемым произведениям в своих трансмедиальном, онтологическом, отчасти трансформационном значениях, обозначенных в статье.

Ключевые слова: Кристи Вольф, Пьер Паоло Пазолини, трансмедиальная интермедиальность, онтологическая интермедиальность, трансформационная интермедиальность.

О. И. Savinykh

**THE EXPERIENCE OF THE INTERMEDIAL APPROACH
TO THE MEDEA'S PLOT INTERPRETATIONS BY THE EXAMPLE
OF CHRISTA WOLF'S NOVEL "MEDEA. VOICES"
AND PIER PAOLO PASOLINI'S SCREEN ADAPTATION**

Abstract.

Background. The relevance of the chosen topic lies in setting of a broad cultural problem – the problem of intermediality, which is being developed by Russian and foreign researchers. The aim of the work is to identify the manifestations of the principles of intermediality in different kinds of art of the second half of the XX century based on a comprehensive analysis.

Materials and methods. The problem is examined by the material of Christa Wolf's novel "Medea. Voices" and the screen adaptation of the antique plot directed by Pier Paolo Pasolini "Medea". The structural-descriptive method, the comparison, as well as the methodology of intermedial analysis were used in the research.

Results. The works of the authors, interpreting the ancient story of Medea, were compared by several criteria. The depiction of separate images, referring to separate motives, using the atmosphere-creating methods, has revealed similarities. The article considers several meanings of the notion “intermediality” that are applicable to the mentioned works.

Conclusions. The comparison allows concluding the proximity of interpretations belonging to different kinds of art. The term “intermediality” is used in the investigated works in its transmedial, ontological, partly transformational meanings, outlined in the article.

Key words: Christa Wolf, Pier Paolo Pasolini, transmedial intermediality, ontological intermediality, transformational intermediality.

Миф о Мее является одним из самых востребованных в европейской литературе и других видах искусства различных эпох. Привлекательность этого мифологического образа объясняется его семантической сложностью и возможностью наполнения исконного древнего сюжета актуальным для авторов звучанием. Интерпретации мифа о Мее трансформируются и приобретают специфические черты в зависимости от времени создания произведения и социокультурной ситуации. Так, например, для многочисленных обращений к мифу в XX в. не характерно однозначное отношение к образу Мее. Однако можно выделить и общие тенденции, свойственные многочисленным трансформациям исследуемого сюжета. Среди них – сосредоточенность повествования или изображения (в зависимости от вида искусства) главным образом на героине. Это может объясняться как потребностью в создании образа сильной женщины, так и феминистической направленностью произведений. К названным тенденциям можно отнести и обращение к принципу ахронии, «соположенности эпох» (Х. Х. Янн, К. Вольф, Ж. Ануй, Л. фон Триер), взаимопроникновение художественных кодов разных видов искусств. Последнюю тенденцию ярко иллюстрируют роман К. Вольф «Мее. Голоса» (“Medea. Stimmen”, 1996) и одна из наиболее известных кинематографических интерпретаций сюжета – «Мее» Пьера Паоло Пазолини (1969).

Проблема взаимодействия различных видов искусств (проблема интермедальности) является одной из наиболее сложных и одновременно актуальных для современного эстетического сознания. Явление и сам термин имеют неоднозначную трактовку в критической литературе. Так, в рамках культурно-семиотического подхода, представленного работами О. Хансена-Леве, Д. Хиггинса, И. Пэча, Д. Хэйурда, И. Шпильмана, Н. В. Тишуниной, И. Е. Борисовой, А. Ю. Тимашкова и других, можно выделить по крайней мере четыре значения термина «интермедальность»: онтологическую, трансформационную, трансмедальную, а также интермедальность как синтез видов искусств, позволяющий возратить утраченную целостность бытия, результатом которого становится возникновение некоего единства. Три из названных значений термина «интермедальность» могут быть применимы к роману Кристи Вольф и киноверсии Пьера Паоло Пазолини.

О наличии общей для XX в. ориентации на интермедальность свидетельствует сходство, которое обнаруживается при сопоставлении произведений разных видов искусств. Это позволяет сформировать из них своеобразную «пару» на основании соположенности по ряду признаков [1], по которым обнаруживается сходство. К ним относятся атмосфера действия в произведе-

ниях, трактовка образа Медеи, причины убийства, основной конфликт, образы Ясона и Главки, охват событий, роль символики. Таким образом, не просто проявляется трансмедиальное значение термина «интермедиальность», не просто один и тот же сюжет воплощается средствами различных видов искусств (литературного произведения и кинематографа), а его воплощение именно в различных видах искусства обнаруживает наибольшую близость поэтики этих произведений. Помимо указанных общих черт поэтики романа Кристи Вольф и киноверсии Пьера Паоло Пазолини, анализ позволяет выявить в рассматриваемых произведениях примеры проявления онтологической интермедиальности – наличия общих свойств у различных видов искусств (например, кинематографичность, театральность прозы), а также отчасти и трансформационную интермедиальность, т.е. репрезентацию одного вида искусства другим, как, например, изображение живописного произведения в литературном [2; 3].

Первый критерий общности – атмосферу произведений – можно охарактеризовать как «устойчивое, ненарушаемое душевное состояние», «этос» [4, с. 8] в терминологии М. Гаспарова. Помимо характера Медеи, интерпретация которого влияет на восприятие, атмосфера создается за счет изобразительных решений. Декорации в фильме максимально приближены к реальным, костюмы и архитектура отражают особенности как Колхиды, так и Коринфа. Криста Вольф также стремится сохранить античный колорит и прибегает к подробному описанию строений и одежд героев: «...дворец ее отца, выстроенный, кстати, целиком из дерева, украшенный завитушками и искусной резьбой, все так, только у нас такое скромное здание дворцом никто бы ни в жизнь не назвал» [5, с. 151]. И у Пьера Паоло Пазолини, и у Кристи Вольф установка делается на реальность, правдоподобие. Так, у Вольф миф является результатом искажения реальных событий («Каждого из нас они сделали тем, кто им нужен. Тебя превратили в героя, а меня – в злую колдунью» [5, с. 154]), у Пазолини же правдоподобно воссоздается и архаика (ритуал возвращения земле плодородия), и события в Коринфе. Даже образ кентавра, дважды появляющийся в фильме, усиливает впечатление связи с классической греческой культурой, а не воспринимается как инородный. Кентавр сам замечает: «Видишь ли, для античного человека все мифы и ритуалы реальный опыт, часть его повседневной жизни» [6].

Что касается образа Медеи, то он решен в соответствии с заданной атмосферой. Так, традиционно приписываемая связь Медеи с Гекатой, колдовством в романе Кристи Вольф сведена исключительно к знахарским способностям («Про колдовство коринфяне твердят. Просто она упорно распространяла свои, похоже просто неисчерпаемые, знания о съедобных диких растениях» [5, с. 149]), а у Пазолини – к функции жрицы.

Сходство произведений проявляется и в авторской рецепции образа, а значит, и степени вины Медеи. В обоих случаях Медея – сильная, цельная личность и воспринимается в целом положительно. У Кристи Вольф это проявляется в большей степени. Ее Медея – жертва клеветы, она не совершала преступлений. Единственная ее вина – способность сохранять цельность, умение быть верной своей натуре. Такой вариант трактовки сюжета станет легко объяснить, если обратиться к истории создания романа, чей автор в атмосфере насаждения политических мифов объединенной Германии оказался

гоним и не признан. Эта Медея гордо противопоставляет себя коринфским женщинам, она царственна, как и Медея Пазолини. Режиссер не освобождает Медею от вины (сцена убийства Апсирта, детей), но за счет ряда приемов заставляет зрителя полюбить ее, освобождает от морального суда (в этой связи заметим, что Медея полубожественна по происхождению и, значит, поступки ее воспринимаются безотносительно к тому, добро они или зло в соответствии с концепцией Ницше [7, с. 12]). К таким приемам относится, в частности, дублирование эпизодов. Так, гибель Главки трактуется и как убийство, и как самоубийство. Во втором случае Главка, примерив подарок Медеи и увидев себя в нем, вспоминает о сопернице и осознает, что никогда не заменит Ясону Медеи. Что же касается убийства детей, то Криста Вольф последовательно освобождает Медею от этой вины, опираясь на тот вариант мифа, по которому коринфяне виновны в убийстве. Вспомним, что афинские жители даже обвиняли Еврипида в том, что драматург был подкуплен жителями Коринфа, когда изобразил Медею детоубийцей. Пазолини же не разрабатывает мотив желания Медеи отомстить при помощи убийства (тема ревности в фильме не является ярко выраженной); убийство, во-первых, не показано, во-вторых, не является подготовленным (взгляд Медеи падает на нож, в то время как она укладывает детей, поет им колыбельную). Помимо этого, сцена жестокого убийства Апсирта предваряется подробным и длительным изображением праздника язычников, сопровождающегося жертвоприношением. Тем самым с Медеи отчасти снимается вина, преступления мотивируются тем, что Медея воспитана в обществе, где отношение к убийству иное, оно воспринимается как нечто естественное. Сходный мотив языческой естественности есть и у Кристи Вольф: «...она мне объяснила, что у них в Колхиде погребают только женщин, тогда как трупы мужчин развешивают на деревьях, где птицы обклеивают их до костей, а уж потом эти скелеты хоронят в скалах, каждая семья в своей пещере, очень достойный и чистоплотный обычай, она не понимает, что меня тут не устраивает» [5, с. 157].

Что касается гибели Главки, то необходимо добавить, что в обоих случаях героиня становится жертвой не Медеи, а какой-то другой силы. У Кристи Вольф причиной всему общественное устройство: тяжелая психологическая травма, перенесенная в детстве, и сегодняшнее пренебрежение со стороны родителей, которое связано с политическими потребностями, доводят Главку в конечном итоге до самоубийства. У Пазолини виновна также не Медея, причем в обоих вариантах трактовки смерти Главки. В первом случае, где Главка умирает от яда, посланного Медеей, с самой героини вина снимается, поскольку она только орудие и все за нее решено судьбой (эта мысль будет объяснена позднее). Во втором случае (самоубийство) к смерти Главки приводит невозможность разрешить ситуацию.

Образ Главки у Кристи Вольф и у Пазолини роднит то, что она не воспринимается как соперница Медеи. В романе «Медея. Голоса» (“*Medea. Stimmen*”) Главка непривлекательна внешне и страдает от припадков, сам Ясон подчеркивает неприязнь к ней: «Что-то не больно меня одолевает желание, когда я под этими бесформенными черными тряпками ее косточки прощупываю» [5, с. 228]. Главка Пазолини внешне привлекательна, но с психологической точки зрения она ребенок, любящий играть и наряжаться. Таким образом, отсутствие серьезной соперницы приводит к тому, что исчезает та-

кой мотив убийства, как ревность (в романе Вольф Медея, кроме того, любит другого мужчину), меняется традиционный конфликт. В обоих случаях акцент смещен с ревности на взаимоотношения сильной, естественной личности и среды, в которой она оказывается. В произведении Кристи Вольф Медея не обладает «умением молчать и отсиживаться», она не похожа на коринфян и потому отвергнута ими. Медея в фильме Пазолини «выпадает из своего сущностного состояния, которое открылось ей на ничейной земле. Это выражается, например, в том, что широта ее натуры суживается до страдания» [8]. Таким образом, противоречие и в этом случае заключается в сущности характера Медеи. У Пазолини, однако, введен и мотив сторонней силы, судьбы. Этот мотив отсылает нас к традиции античной трагедии, где судьба героев определена роком. Мотив предопределенности роком, однако, не тождественен античному, а выводит на современную тематику. Автора интересует предопределенность человеческой судьбы в связи с возникающими стереотипами и проблемами личности при столкновении с ними: «люди же находятся в плену обыденного мнения о чужом и своем, о том, как «должно быть»» [6].

Немаловажен в данном случае и вопрос о способах повествования и функциях автора в произведениях. Так, для обоих произведений данной пары характерна опосредованная подача изображаемых событий. И в киноверсии Пазолини, и в романе Вольф существует некое сознание рассказчика, тождественное или не тождественное авторскому, которое наблюдает за происходящим извне. Так, у Пазолини это фигура кентавра, который рассказывает о прошлом и предвещает последующие события: «Ты пойдешь к своему дяде, который отнял у тебя трон и открыто заявишь о своих правах. Он найдет какой-нибудь предлог, чтобы избавиться от тебя, например пошлет за золотым руном...» [6]. В романе же Кристи Вольф повествование начинается с авторских размышлений и приглашения читателя погрузиться в другой мир: “Neben uns, so hoffen wir, die Gestalt mit dem magischen Namen, in der die Zeiten sich treffen, schmerzhaften Vorhang. In der unsere Zeit uns trifft. Die vielde Frau. Jetzt hören wir Stimmen” [9, s. 10] («Хочется верить, что теперь она подле нас, эта тень с магическим именем, в котором сошлись времена и эпохи, сошлись болезненно и нестерпимо. Тень, в которой наше время настаивает нас. Эта женщина, неистовая... Теперь мы их слышим, эти голоса...» [5, с. 130]). Таким образом, и у Вольф, и у Пазолини с его игрой со зрителем, помимо мира, где живут герои и происходят события, существует еще один – мир автора или рассказчика, и он внесен в структуру произведения: «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» [5, с. 129]. И далее после рассуждений, которые могут быть приписаны автору, читатель погружается в мир античный, причем создается впечатление того, что и Медея проходит тот же путь, выбирается из «колодца времени».

Образ Ясона, еще одно из слагаемых, по которым можно провести сопоставление, в целом не является отрицательным, он не слабый, корыстный и тщеславный человек, как это было у Еврипида. Ясон Кристи Вольф признает

заслуги Медеи («Без нее Колхида так и осталась бы для нас недоступной» [5, с. 152]), испытывает к ней «неведомую тягу», но осуждает ее нежелание покориться. У Пазолини Ясон, подобно Главке, ребенок, не способный даже самостоятельно осознать чувство, испытываемое к Медее. Функцию «недостающего Ясону самоанализа» [8] выполняет кентавр, сообщая Ясону, что он любит Медею, в то время как Ясон удивляется этому. Не случайно начинается фильм Пазолини с изображения маленького красивого мальчика Ясона, засыпающего от малопонятных взрослых рассказов кентавра, в то время как Медея предстает перед зрителем уже взрослой. Показательна и сцена похода Ясона с детьми к Главке, в которой отец играет с детьми, легко находя с ними общий язык. Образ Ясона характеризует и то, какое участие он лично принимает в «похищении» Медеи. У Пазолини сцена встречи Медеи и Ясона построена таким образом, что позволяет воспринимать ее как видения Медеи, как нечто предрешенное судьбой (Медея, отправляясь в храм молиться, проходит очищение огнем и связывание цепью, устанавливает таким образом контакт с высшими силами, чтобы узнать будущее). В этом случае Медея подчиняется не Ясону, а судьбе, роль Ясона как самостоятельного героя минимизируется. Сходна роль образа Ясона и в романе Кристи Вольф. Ее Медею вынуждает покинуть родную Колхиду сложившаяся невыносимая обстановка: «...оставаться в этой обреченной, прогнившей Колхиде больше не могла. Это было бегство» [5, с. 176].

Показательно то, что сцена, описывающая момент принятия решения увезти Медею, в романе Кристи Вольф соотносится со сценой, изображающей разговор о Медее Ясона и Кентавра в фильме Пазолини, здесь Ясон также не сам догадывается о своей любви, ему требуется толчок, чья-то подсказка:

– Одно условие. Меня заберешь с собой.

И я, растерянный, еще не зная, радоваться мне или горевать, просто сказал:

– Хорошо.

И едва произнеся это слово, я вдруг понял, что именно этого и хочу... [5, с. 157].

О несамостоятельности Ясона в романе Кристи Вольф предупреждает и героиня-двойник Медеи – Кирка: «Большие дети, страшные и несносные, вот они кто, Медея» [5, с. 179]. Трактовка этого момента в романе Кристи Вольф в очередной раз расходится с мифом, снимается всякая вина с Медеи (у Кристи Вольф аргонавты заставляют Медею искупить «вину», а она не отказывает, тем более что и остров Кирки по пути).

В отношении хронотопа указанных произведений можно отметить, что в обоих случаях он будет выходить за рамки распространенного для античной драмы единства времени, где события укладываются в один день. В романе Кристи Вольф дано подробное описание первой встречи Медеи и Ясона, жизни ее в Коринфе, что обусловлено замыслом романа. У Пазолини охват событий также очень широк, фильм можно разделить на три основные части: архаика, переход к новой жизни (путешествие из Колхиды в Коринф через Иолк) и события в Коринфе.

Еще один критерий, который позволит сопоставить роман и киноверсию, – символика. Ее роль в произведениях связана с авторской задачей создания той или иной атмосферы изображаемого пространства. Учитывая то, что понятие символа служит углублению и усложнению структуры произве-

дения, созданию мистической атмосферы, необходимо отметить, что для романа Кристи Вольф и киноверсии Пазолини присутствие символики характерно в незначительной степени, это отдельные случаи возможного символического толкования, т.е. мистическая составляющая сюжета не разрабатывается, акцент делается на реальности. В произведении Кристи Вольф к символически толкуемым относятся образы колодца и пещеры. Первый из них связан с образом Главки, является причиной ее навязчивых идей, страха, уходит своими корнями в прошлое. Колодец «символизирует женское начало, утробу Великой Матери, душу, имеет связь с подземным миром» [10, с. 255], воплощает то, к чему стремится Главка. Она страдает от недостатка внимания со стороны матери, считая, что умершую дочь Мeroпа любила больше, и то, чего она боится, становится для нее в итоге судьбоносным (Главка бросилась в колодец). Другой значимый символ (пещера) связан сразу с двумя персонажами – Медеей и Меропой, объединяет их судьбы. Пещера здесь – символ «утробы Матери-Земли и одновременно место и погребения, символ подземного мира и гробницы» [10, с. 433]. Она напоминает о жертвах, приносимых обществу, которое не принимает ни Мeroпа, ни Медея. В фильме Пазолини символическое значение имеют сцены похода в храм и остановки аргонавтов после бегства из Колхиды. Первая (связывание рук Медеи цепью и прохождение через костер) объясняется необходимостью ритуального очищения перед молитвой. Вторая сцена, где Медея в одиночестве сидит на потрескавшейся земле, может быть истолкована как потеря силы, связи Медеи с природой и божеством вне Колхиды («Ты понимаешь ее духовный крах, ее смятение женщины, попавшей из античного мира в мир новый, который не признает ее ценностей» [6]). Важным становится и место последнего пристанища Медеи в романе, позволяющее или причислить саму Медею к очередной жертве общества, или трактовать его как место, способное дать необходимую защиту («утроба Матери-Земли»), потому как в реальном мире Медея не находит себе места.

Таким образом, правомерность применения трансмедиального значения термина «интермедиальность» подтверждается наличием наибольшего сходства поэтики при интерпретации одного сюжета именно различными видами искусств.

Для романа Кристи Вольф и киноверсии Пазолини применимо и еще одно из заявленных значений термина «интермедиальность» – онтологическая, позволяющая определить, какие общие черты имеют различные виды искусств.

Кинематографичность мышления, проявляющаяся в приеме «потока сознания» и строящаяся по принципу монтажа, вслед за литературой модернизма активно используется и в литературе второй половины XX в. Характерна она и для романа Кристи Вольф «Медея. Голоса». Уже в самом названии задана некая кинематографичность, фрагментарность, подразумевающая монтаж разных точек зрения, разных «голосов». Указанная кинематографичность подразумевает быструю смену визуального образа и ассоциаций, но для этого даже не всегда нужно более или менее подробное словесное описание, Вольф заставляет читательское воображение «сменить картинку» за счет введения в конце каждого «голоса» цитаты, которая должна вызвать новые

ассоциации: «Как только женщины будут поставлены вровень с нами, они станут выше нас. Катон» [5, с. 181].

Таким образом, одним из общих свойств, присущих разным видам искусств, является кинематографичность. Онтологическая интермедийность, однако, на этом не исчерпывается. Так, нами уже указывалось особое внимание Кристи Вольф и Пьера Паоло Пазолини к декорациям, т.е. ориентация на визуальное восприятие, присущее живописи.

На примере романа «Медея. Голоса» Кристи Вольф можно проследить визуальную, живописную составляющую романа, соотносимую с соответствующей эстетикой и направлением в живописи.

Одна из наиболее ярких сцен – первая встреча Ясона с Медеей. Она содержит подробное описание одежды героини (декорация), ее расположения (композиция) и производимого впечатления. Слова «как сейчас вижу» и использование впоследствии глаголов в настоящем времени, свойственное описанию картины, позволяет 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: завидев нас, она выпрямляется, отряхивает руки и непринужденно идет нам навстречу, шагом смелым и твердым, стройная, но и статная...» [5, с. 148].

Подобное описание соотносится с канонами классицистической живописи, которая основывалась на использовании форм и образцов античного искусства. «Картинность» жеста Медеи, «статность» ее фигуры отсылают к работам классицистов, стремившихся к скульптурной четкости форм, пластической завершенности рисунка, к ясности и уравновешенности композиции. Примечательно, что у классицистов обращение к сценам из античных времен было наполнено современным звучанием, что также сближает роман с канонами классицистической живописи («Клятва Горациев» Жака-Луи Давида, «Великодушные Сципиона» Никола Пуссена и др.).

Помимо этого в роман введены герои, напрямую связанные с таким видом искусства, как скульптура, герои, чьим ремеслом она является: «Его звали Ойстр, и я много о нем слышала, он ваяет надгробья для знатных особ, боги дали ему золотые руки...» [5, с. 200]. При этом при описании внешности используется сопоставление с их работами: «...ее точеная головка в профиль очень напоминала геммы, которые она вырезала из камня» [5, с. 201]. Те же положения могут быть применимы и к героине Марии Каллас, одной из величайших оперных певиц XX в. греческого происхождения, она статуарна, ее мимика скупа, жесты сдержанны и лишены драматизма.

В рассматриваемых произведениях термин «интермедийность» не был употреблен в своем трансформационном значении, однако что касается «Медеи. Голоса» Кристи Вольф, то по отношению к этому роману может быть применена в некоторой степени и с определенными оговорками даже трансформационная интермедийность, т.е. репрезентация одного вида искусства другим. Это касается деятельности и работ Ойстра, описываемых в романе, в частности его последней работы: «...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» [5, с. 234]. Описанная скульптура драматичностью своей композиции, выразительностью позы соотносится с классической традицией.

Таким образом, с помощью интермедиального подхода, обратившись к произведениям разных видов искусства, проследив основные мотивы, можно обозначить специфику образного мышления XX в. и охарактеризовать интермедиальность в целом как одну из тенденций в искусстве второй половины XX в., затрагивающую и воплощение сюжета о Медее. Правомерность применения к рассматриваемым произведениям понятия «интермедиальность» доказывается возможностью составления своеобразных пар по сходству, причем в отношении этой пары применим термин «интермедиальность» в своем онтологическом, трансмедиальном и отчасти трансформационном значении.

Библиографический список

1. **Владимирова, Н. Г.** Интертекстуальность. Интермедиальность. Интердискурсивность : учеб. пособие / Н. Г. Владимирова ; НовГУ им. Ярослава Мудрого. – Великий Новгород, 2016. – 170 с.
2. **Шарыпина, Т. А.** Проблема взаимодействия видов искусств в немецкой философско-эстетической мысли на рубеже XIX–XX вв. / Т. А. Шарыпина // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2010. – № 4. – С. 993–997.
3. **Шарыпина, Т. А.** Рецепция античного мифа в романе Ю. Брезана «Крабат, или Преображение мира» / Т. А. Шарыпина // Литературные связи и традиции в творчестве писателей Западной Европы и Америки XIX–XX вв. : межвуз. сб. – Горький, 1990. – С. 67–77.
4. **Гаспаров, М. Л.** Сюжетосложение греческой трагедии / М. Л. Гаспаров // Избранные труды / М. Л. Гаспаров. – М. : Языки русской литературы, 1997. – Т. 1. – 660 с.
5. **Вольф, К.** Кассандра. Медея. Летний этюд / К. Вольф. – М. : Олимп : АСТ, 2001. – 448 с.
6. Медея [Видеозапись] / реж. Пьер Паоло Пазолини ; в ролях: М. Каллас, Дж. Джен-тиле, М. Джиротти. – DVD Магия, 2002. – 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM).
7. **Ницше, Ф. В.** Рождение трагедии из духа музыки / Ф. В. Ницше. – М. : Азбука, 2014. – 224 с.
8. **Завершнева, Е.** Настоящая история Медеи, рассказанная Пьером Паоло Пазолини / Е. Завершнева. – URL: <http://www.vavilon.ru/textonly/issue13/pasolini.html> (дата обращения: 25.09.2016).
9. **Wolf, Ch.** Medea. Stimmen : roman / Ch. Wolf. – München : Deutscher Taschenbuch Verlag, 1998. – 217 s.
10. Словарь символов / под ред. Г. В. Гаева. – М. : Крон-Пресс, 1995. – 512 с.

References

1. Vladimirova N. G. *Intertekstual'nost'. Intermedial'nost'. Interdiskursivnost': ucheb. posobie* [Intertextuality. Intermediality. Interdiscoursiveness: tutorial]. NovGU im. Yaroslava Mudrogo. Velikiy Novgorod, 2016, 170 p.
2. Sharypina T. A. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo* [Bulletin of Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod]. 2010, no. 4, pp. 993–997.
3. Sharypina T. A. *Literaturnye svyazi i traditsii v tvorchestve pisateley Zapadnoy Evropy i Ameriki XIX–XX vv: mezhvuz. sb.* [Literary bonds and traditions in works by authors of Western Europe and America in XIX–XX centuries]. Gorkiy, 1990, pp. 67–77.
4. Gasparov M. L. *Izbrannye trudy* [Selected works]. Moscow: Yazyki russkoy literatury, 1997, vol. 1, 660 p.

5. Vol'f K. *Kassandra. Medeya. Letniy etyud* [Cassandra. Medea. A summer sketch]. Moscow: Olimp: AST, 2001, 448 p.
6. *Medeya [Videozapis]. Rezh. P'er Paolo Pazolini; v rolyakh: M. Kallas, Dzh. Dzhentile, M. Dzhirotti* [Medea [a video record], directed by Piere Paolo Pasolini, starring: M. Callas, M. Girotti, G. Gentile]. DVD Magiya, 2002. – 1 elektron. opt. disk (DVD-ROM).
7. Nitshe F. V. *Rozhdenie tragedii iz dukha muzyki* [The birth of tragedy from the spirit of music]. Moscow: Azbuka, 2014, 224 p.
8. Zavershneva E. *Nastoyashchaya istoriya Medei, rasskazannaya P'erom Paolo Pazolini* [The true history of Medea, told by Piere Paolo Pasolini]. Available at: <http://www.vavilon.ru/textonly/issue13/pasolini.html> (accessed September 25, 2016).
9. Wolf Ch. *Medea. Stimmen: roman*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1998, 217 p.
10. *Slovar' simbolov* [The dictionary of symbols]. Ed. by G. V. Gaev. Moscow: Kron-Press, 1995, 512 p.

Савиных Ольга Игоревна

аспирант, Нижегородский
государственный университет
им. Н. И. Лобачевского (Россия,
г. Нижний Новгород, пр. Гагарина, 23)

E-mail: peu_plus@mail.ru

Savinykh Olga Igorevna

Postgraduate student, Lobachevsky State
University of Nizhny Novgorod
(23 Gagarina avenue, Nizhny Novgorod,
Russia)

УДК 7.06+821.112.2

Савиных, О. И.

Опыт интермедиального подхода к интерпретации сюжета о Медее в романе Кристи Вольф «Медя. Голоса» и киноверсии Пьера Паоло Пазолини / О. И. Савиных // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. – 2017. – № 1 (41). – С. 82–91. DOI: 10.21685/2072-3024-2017-1-9