

На правах рукописи



ВОЛКОВА Полина Станиславовна

**РЕИНТЕРПРЕТАЦИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА
(НА МАТЕРИАЛЕ ИСКУССТВА XX ВЕКА)**

Специальность 17.00.09 – Теория и история искусства



003468086

**АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения**

30 АПР 2009

Саратов – 2009

Работа выполнена на кафедре музыкальных медиатехнологий
Краснодарского государственного университета культуры и искусств

Научный консультант: доктор искусствоведения, профессор
Казанцева Людмила Павловна

Официальные оппоненты: доктор философских наук
Андреева Екатерина Юрьевна

доктор философских наук, профессор
Волошинов Александр Викторович

доктор искусствоведения, профессор
Овсянкина Галина Петровна

Ведущая организация: Новосибирская государственная
консерватория (академия)
им. М.И. Глинки

Защита диссертации состоится «16» июня 2009 года
в 14 часов на заседании объединенного диссертационного со-
вета ДМ 210.032.01 при Саратовской государственной консерва-
тории им. Л.В. Собинова по адресу:
410012, Саратов, пр. Кирова, 1.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Саратовской
государственной консерватории им. Л.В. Собинова.

Автореферат разослан «13» мая 2009 года.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат искусствоведения

Труханова

А.Г. Труханова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность диссертационного исследования.

В этюде, посвященном проблеме взаимодействия музыки и слова, его автор Август Вильгельм Амброс размышляет о том, что линия границы между искусствами всегда имеет известную ширину. Более того, она нередко расширяется до пределов пограничной полосы, вследствие чего бывает довольно трудно отделить одно искусство от другого.

Сегодня слова Амброса представляются особенно актуальными. Речь в данном случае идет о возникшей на рубеже XX–XXI вв. качественно иной художественной парадигме, становление которой обусловлено спецификой постмодернистской идеологии. Именно постмодернистские эксперименты стимулировали стирание граней между традиционными видами и жанрами искусства, развитие тенденций синестезии, о чем свидетельствуют всевозможные арт-практики, арт-проекты и т.п. деятельности и их продукты.

Выступая, с одной стороны, как радикальный консерватизм, сдерживающий познавательные способности субъекта, с другой – как наиболее революционное художественное обновление, постмодернизм делает ставку не столько на художественное творчество, сколько на конструирование артефактов. В результате к обозначенной Амбросом проблеме прибавляется еще одна сложность, связанная с необходимостью отделить искусство от того, что, собственно, таковым не является.

Имеется в виду ситуация, согласно которой современное искусство, будучи как авангардом, так и его антиподом, демонстрирует неоднозначную целостность, заданную бриколажем прошлого и настоящего. При этом наряду с «репродукциями прошлой продукции» (Г. Гадамер), получившими в терминологии Ж. Бодриера название симулякра, существуют подлинные, отвечающие закону эстетического воздействия образцы, авторы которых не только не ограничивают свободу мыследеятельности воспринимающего субъекта, но, напротив, предполагают конгениальность читателя, зрителя, слушателя.

На фоне тотальной неупорядоченности перекодировки и радикальной философской свободы область «пограничной полосы» на современном этапе ассоциируется также и с терминологической многозначностью не только в сфере искусства, но и в самых разных отраслях гуманитарного знания. Мы становимся свидетелями

«вавилонского столпотворения» многочисленных частных наук, каждая из которых тщится занять доминирующее положение. При этом, «работая» по инерции, заданной предшественниками, все они зачастую оказываются неспособны понимать друг друга.

Чтобы почувствовать остроту проблемного поля исследования, обратимся к одному из философско-культурологических журналов, издаваемых Европейским гуманитарным университетом. В первом номере за 2007 год практически на соседних страницах, отведенных разным авторам, прежде находим вопрос, «удастся ли философской эстетике протиснуться между двумя полюсами современного эстетического дискурса, между искусствоведением и cultural studies, представляющими собой Сциллу и Харибду для “полнокровного” эстетического исследования?»¹, а затем обнаруживаем оптимистическую констатацию следующего факта: «Многозначность выражения “эстетический” представляет собой скорее индекс продуктивности, нежели признак непригодности термина»².

Примечательно, что, проявляя широту взглядов, именно автор второй сентенции – немецкий теоретик искусства Вольфганг Вельш – предлагает дифференцировать эстетику на три основные «формации»: аристику, каллистику и аистетику. В итоге традиционная философская дисциплина распадается на три относительно самостоятельных подраздела: философию искусства, теорию прекрасного и универсальное учение о восприятии. При этом в роли общего знаменателя трех субдисциплин выступает диагностированная Вельшем «глобальная эстетизация», под которой он понимает социально-культурную и интеллектуальную констелляцию современности.

Признавая объективность такой оценки социокультурной ситуации, которая подтверждается наличием в научной среде многочисленных исследований, посвященных так называемому «визуальному повороту»³, позволим себе усомниться в том, что предложен-

¹ Инишев, И. Философская эстетика сегодня // Топос, 2007. – № 1 (15). – С. 5–6.

² Welsch, W. Auf dem Weg zu einer Kultur des Hörens? // Welsch W. Grenzgänge der Ästhetik. – Stuttgart, 1996. – S. 65–66.

³ Пришедший на смену лингвистической парадигме «визуальный поворот» связан с интересом к изучению повседневности, а также визуальной культуры в широком смысле. В данной эпистемологической модели визуальность перестала восприниматься как вторичное или подчиненное измерение культурной практики. Другими словами, визуальность становится сегодня базовым модусом существования современной культуры «позднего капитализма», общим принци-

ная Вельшем дифференциация кардинально изменит ситуацию постмодернизма. Как правило, недостаточная разработанность понятийного аппарата в одной сфере при переносе терминов в другую, непосредственно с ней соприкасающуюся, с неизбежностью порождает терминологическую многозначность.

Такое положение дел особенно тревожно в контексте современной научной парадигмы, практически узаконившей междисциплинарный статус гуманитарных исследований. Объединяя специалистов смежных областей знания и, соответственно, требуя выработки единого словаря, такие исследования приводят к некоторым упрощениям и, что неизбежно – к примитивизации существа вопроса. Подмена реальной сложности желаемой простотой негативно сказывается на становлении и развитии каждой отдельной дисциплины.

В качестве примера обратимся к такой смежной области, как «философия искусства», одним из главных затруднений которой оказывается то, что, размышляя об искусстве, современный философ нередко стремится исчерпать предмет «суждениями *a priori*». Подобное желание представляется, на наш взгляд, мало убедительным, поскольку в музыке, литературе и изобразительном искусстве огромное количество произведений создается без предварительного «разрешения» со стороны философии. Нередко именно вопреки прогнозам философов произведения искусства становятся впоследствии культурным знаком своей эпохи, а их авторы – признанными гениями, оставляющими след в мировом художественном процессе.

Иллюстрацией перенесения чисто философской рефлексии в область искусства может быть опыт А. Гелена – автора книги «Картины времени. К социологии и эстетике современной живописи». Исследователь отстаивает положение, согласно которому кубизм заложил новые, революционные основания искусства с учетом «фундаментальных философских идей» (имеется в виду философия неокантианства). Даже если не принимать во внимание ситуацию, согласно которой ни Пикассо, ни Брак эту теорию не разделяли, неокантианское понятие вещи является лишь относительной мыслительной точкой (некой «бесконечной проблемой»). Однако это ни в

пом структурирования ее продуктов. Подробнее по данному вопросу см.: Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность: Сб. науч. ст. / Под ред. Е.Р. Ярской-Смирновой, П.В. Романова, В.Л. Круткина. – Саратов, 2007.

коей мере не проясняет знаменитые парадоксальные нововведения кубистов. Здесь нельзя не признать правоту Г. Гадамера, по мысли которого, абсурдным было бы полагать, что «фацетирующая техника в живописи является практическим воплощением гуссерлевской теории предмета восприятия»⁴.

Получить достаточно полное представление о существующей проблеме тем более важно, что в сложившихся обстоятельствах искусство становится для постмодернизма прообразом многих его философских построений. По справедливому замечанию А. Рыкова, «новая “эстетическая” логика определяет стиль мышления уже не первого поколения постмодернистов, служа своего рода алиби для иррационализма их философии»⁵. Другими словами, постмодернистская философия и теория современного искусства связаны между собою множеством уз.

Все вышеизложенное позволяет утверждать необходимость:

- во-первых, разработки критериев оценки постмодернистского искусства;

- во-вторых, последовательно-упорядоченного, логически четкого соотнесения связанных между собой понятий, способствующих состоятельности диалога творца и ценителя в таких видах искусства, как литература, живопись, поэзия, музыка, балет, кинематограф, анимация;

- в-третьих, обоснования современной философии искусства.

Поскольку все три положения фокусируются в одной точке, обозначаемой нами как феномен реинтерпретации, представленная в диссертационном исследовании тема видится не только современной, но и своевременной. Речь в данном случае идет о попытке противостоять нынешнему веку, который, по выражению А. Тойнби, подверг эрозии многие традиционные понятия, в том числе и категорию гуманизма.

Действительно, трудно не признать тот факт, что эра постмодернизма демонстрирует состояние иррационального беспокойства и беспомощности. Утративший системность и гармоничность мир становится поприщем хаотического взаимодействия случайностей.

⁴ Гадамер, Г. Актуальность прекрасного. – М., 1991. – С. 169.

⁵ Рыков, А. Постмодернизм как «радикальный консерватизм». Проблема художественно-теоретического консерватизма и американская теория современного искусства 1960–1990-х гг. – СПб., 2007. – С. 5.

Согласно прогнозам западных исследователей, кардинально меняется отношение к искусству: не почитая его как высшее творение человеческого духа, искусство превращают в простой товар. «В культуре, где все добытое человечеством знание сведется к курсу, – пишет по этому поводу Патрисия Во, – нельзя будет больше говорить о трансцендентальном. Уступив место совокупности фрагментарных “взглядов изнутри”, исчезнет та внешняя точка опоры, на которую можно было встать, чтобы дать объективную характеристику культуре»⁶.

В сложившейся ситуации именно опыт реинтерпретации обеспечит, на наш взгляд, возможность актуализации «диалога сознаний» (М. Бахтин). Значимость такого культурного диалога особенно заметна на фоне характерных для постмодернизма непрерывности знакового обмена, взаимопровокаций и перекодировок. В то же время, когда «постоянный обмен смыслами стирает различия между “своим” и “чужим” словом», а «введенный в ситуацию обмена знак становится потенциальной принадлежностью любого участника обмена»⁷, не исчезает надежда реанимировать человеческую субъективность, которая, по мысли Фуко, – всего лишь пережиток прошлого. Констатируя мифологичность традиционного понимания человека, философ предрек скорый конец субъективности, обусловленный сменой индивидуального «авторства» на анонимную стихийность: «человек исчезнет, как исчезает лицо, начертанное на прибрежном песке»⁸.

В противоположность позиции М. Фуко, мы убеждены, что в условиях «постмодернистской “муравьиности”» (Т. Леденева) именно искусство станет «спасительным кругом», который даст человечеству возможность «держаться на плаву», поскольку вопрос о смысле познанного в искусстве равнозначен вопросу о смысле существования (М. Хайдеггер).

Не соглашаясь с той ролью, которую отводит искусству общество потребления, диссертант ставит целью исследования выяснение сущности феномена реинтерпретации – одной из универсальных стратегий современного художественного творчества. При этом объектом изучения выступают вербальные, невербальные и

⁶ *Wagh, P.* Postmodernism. A Reader. – London, 1992. – P. 5.

⁷ *Курицын, В.* К ситуации постмодернизма // Новое литературное обозрение, 1994. – № 11. – С. 197.

⁸ *Фуко, М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. – Спб., 1994. – С. 404.

синтетические образцы художественного текста. **Предмет исследования** – опыт реинтерпретации в искусстве XX века.

В числе научных **задач**, которые необходимо решить для достижения поставленной цели, назовем следующие:

- выявить общее и особенное в таких понятиях, как «интерпретация» и «реинтерпретация»;

- дать характеристику реинтерпретации как социокультурного феномена;

- определить место и роль феномена реинтерпретации в становлении диалогической культуры субъекта;

- эксплицировать феномен реинтерпретации на примере инструментальной музыки, литературы, живописи, а также таких синтетических видов искусства, как балет, кинематограф, анимация;

- обозначить сходства и различия между характерным для неоклассицизма «методом работы с моделью», интертекстуальным методом и методом реинтерпретации;

- выяснить, в каком соотношении находится феномен реинтерпретации с такими образцами художественного творчества, как пародия, транскрипция, парафраза, переложение;

- предложить алгоритм анализа художественных произведений, созданных посредством метода реинтерпретации.

В качестве **исследовательского материала** нами рассматриваются классические тексты и тексты, рожденные эпохой постмодернизма. В их числе повесть «Пиковая дама» Пушкина, одноименная опера Чайковского и рассказ «Пиковая Дама» Л. Улицкой; Симфония № 9 Бетховена и реинтерпретация ее хорового фрагмента в фильме «Ностальгия» А. Тарковского; «Кармен-сюита» Ж. Бизе – Р. Щедрина в анимации Г. Бардина «Чуча 3»; две «Лунных сонаты»: Бетховена и московского композитора В. Екимовского; повесть «Записки сумасшедшего» Гоголя и стихотворение Бродского «Ниоткуда с любовью...»; рассказ Чехова «Палата № 6», трагедия Шекспира «Гамлет», стихотворение М. Горького «Девушка и смерть» и фильм К. Муратовой «Три истории»; картины «Алжирские женщины» Э. Делакруа и П. Пикассо; реинтерпретация «Женщин, бегущих по пляжу» П. Пикассо в полотне «Фигура на скалах» («Спящая женщина») С. Дали.

Полипарадигмальным характером диссертационного исследования, осуществляемого на стыке таких областей, как искусствоведение, музыковедение, философия, герменевтика, семиотика, музыкальная психология, психолингвистика, литературоведение, эсте-

тика, обусловлен **теоретико-методологический фундамент** работы, включающий три тематических блока источников.

Первый блок составили исследования философско-искусствоведческих проблем в работах по эстетике и поэтике (Аристотель, Бахтин, Кант, Я. Мукаржовский, Г. Шпет), герменевтике (Г. Гадамер, В. Кузнецов), семиотике (Ю. Степанов), интерпретации (Е. Гуренко, О. Корыхалова), феноменологии – как восходящей к М. Хайдеггеру (В. Вольнов), так и представленной социальными контекстами феноменологического философствования (Г. Шеметов).

Второй блок складывается вокруг работ по филологической и психологической герменевтике, освещающих субстанциальную сторону понимания текста (Г. Богин, А. Брудный), по психолингвистике и общему языкознанию (теория эмотивности – В. Шаховский, процедура интерпретации и реинтерпретации в лингвистике – В. Демьянков, текст как объект лингвистического анализа – И. Гальперин), по коннотативной семиологии («текст как партитура», «интертекстуальный анализ» Р. Барта), по философии языка (проблема смысла – Р. Павиленис; «внутренняя форма языка» – В. Гумбольдт; «предметно-языковой код» – Н. Жинкин), по риторике («школа мысли» А. Михальской, «риторика поступка» И. Пешкова), по лингвориторической парадигме (А. Ворожбитова, П. Пихновский, Р. Якобсон), по литературоведению («познавательный и этический моменты текста», «данное и созданное» – М. Бахтин; поэтическая реинтерпретация – А. Фокин; ирония в структуре художественного текста – Е. Третьякова) и др.

Третий блок исследований, выступающий в качестве методологической опоры для соискателя, принадлежит области искусствознания и музыкознания. Здесь следует упомянуть исследования музыкального содержания, осуществляемые Л. Казанцевой, А. Кудряшовым, В. Холоповой; музыкальной герменевтики и семиотики, представленные в работах М. Бонфельда (музыка как язык, речь и мышление; музыка с точки зрения семантики, синтактики и прагматики), Ю. Захарова (музыка как факт и как означающее); феномена синестезии, выявленного на материале искусства XX века Н. Коляденко (синестетичность музыкально-художественного сознания).

Назовем и имена ученых-музыковедов, реализующих интертекстуальный подход к анализу содержательного плана музыкальных произведений (М. Арановский, Л. Дьячкова, Б. Кац, А. Климовицкий, М. Раку, О. Спорыхина). Помимо этого – труды по семиотике кино: согласно Ю. Лотману, «элементом киноязыка может

быть любая единица текста (зрительно-образная, графическая или звуковая)»⁹, и работы по семиотике живописи (С. Даниэль), а также исследования, осуществляемые в рамках общей теории искусства (Л. Лиманская, Е. Мурина).

В отдельный блок выделим труды, связанные с проблемой интерпретации музыкальных, поэтических, изобразительных и синтетических художественных текстов Г. Головатой (текст и версии «Евгения Онегина» Чайковского), В. Грачева (интерпретирующий стиль музыки XX века), Е. Купровской (поиск параллелей между живописью и музыкой в творчестве П. Булеза, Э. Денисова, П. Клее), С. Наборщиковой (включение балетной интерпретации в контекст художественного перевода), И. Роговина (интерпретация «Метаморфоз» Овидия в европейском искусстве), Н. Хилько (изобразительное начало в программной музыке; двойственная роль композитора, выступающего одновременно творцом оригинального нотного текста и интерпретатором программного источника).

В этом же блоке следует назвать посвященные транскрипции работы Б. Бородина, М. Кирилловой, Г. Когана, В. Руденко, анализ оперных и балетных либретто (А. Гозенпуд, С. Городецкий, И. Пивоварова, И. Соллертинский, В. Яковлев, Б. Ярустовский), а также изучение взаимодействия музыки и хореографии (Б. Асафьев, М. Друскин, А. Занкова, Ю. Слонимский).

В целом рассмотрению феномена реинтерпретации в контексте искусства XX века свойственно применение комплексного культурологического подхода. Данный подход предполагает использование единой системы анализа различных видов искусства, обобщающей методологию разных научно-исследовательских отраслей. В нашем случае это искусствоведение (музыковедение), литературоведение, киноведение, эстетика. Еще один – лингвориторический – метод исследования формируется на пересечении нравственно-философского, словесно-мыслительного и эмоционального начал речи: Этоса, Логоса и Пафоса как идеологии любого речевого поступка.

Новизна диссертационной работы обусловлена тем, что впервые в специальном исследовании в центр научной рефлексии поставлен феномен реинтерпретации, под знаком которого обретает свое бытие современное искусство. Для осмысления последнего

⁹ Лотман, Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллин, 1973. – С. 45.

разработан алгоритм анализа художественного текста, обеспечивающий единство «данного и созданного». Выявлена сущность феномена реинтерпретации, заключающаяся в синтезе таких противоположных, но при этом необходимых для развития искусства тенденций, как подчинение традиции импульсам современного развития. Впервые опыт реинтерпретации, представленный в художественных текстах, позиционируется как школа рефлексии методологического типа, что придает феномену реинтерпретации статус одной из универсальных стратегий современного искусства.

Степень разработанности проблемы. На сегодняшний день феномен реинтерпретации вовлечен в сферу научных интересов исключительно представителей филологической науки¹⁰. В противоположность проблеме интерпретации, по которой насчитываются сотни исследований практически во всех областях гуманитарной науки (искусствознание, музыкознание, философия, эстетика, культурология)¹¹, проблема реинтерпретации до настоящего времени не стала предметом специального рассмотрения в рамках теории искусства. Более того, когда данный термин встречается в искусствоведческих (музыковедческих) работах, у каждого из авторов его трактовка оказывается отличной от другого.

Так, в статье Ю. Кона, посвященной жанру фуги в творчестве Лютославского, читаем: «Высказывания самого Лютославского свидетельствуют о том, что он сознательно, п р е д н а м е р е н н о осуществил “пересмотр” формы, ставшей художественным кано-

¹⁰ См. материалы Шестых Филологических чтений «Текст и интерпретация: мета- и реинтерпретация». – Новосибирск, 2005.

¹¹ Перечислим отдельные направления, в рамках которых получила развитие теория интерпретации:

- интерпретация как перевод (филологическая герменевтика Ф. Шлейермахера);
- интерпретативный характер языкового сознания (философия языка В. Гумбольдта);
- интерпретация как понимание смысла (философская герменевтика Г. Гадамера, П. Рикера, М. Хайдеггера);
- интерпретация как конструирование смысла читателем (рецептивная эстетика Ф. Брендано, Э. Гуссерля, Р. Ингардена);
- интерпретация как дешифровка текстового кода (структурализм Р. Барта, К. Леви-Стросса, Ю. Лотмана, В. Топорова, Б. Успенского);
- интерпретация как высказанная рефлексия (психологическая герменевтика А. Брудного) и т.п.

В отечественном искусствознании (музыкознании) обозначенные направления систематизированы и развиты в работах А. Бонфельда, С. Даниэля, А. Зиса и др.

ном. По сути дела, в своей “Фуге” он провел то переосмысление исторически сложившейся схемы, структуры, которое в литературоведении получило наименование *реинтерпретации*, т.е. обновления формы, преодоления устоявшихся норм¹².

В свою очередь, в работе Ю. Захарова «Истолкование музыки: семиотический и герменевтический аспекты» реинтерпретация подразумевает привлечение новых интерпретативных реальностей, связи трактуемого объекта с которыми запечатлеваются в новых текстах¹³, вследствие чего понятие «реинтерпретация» оказывается синонимичным понятию «интертекст»¹⁴. Интересующий нас термин встречается также в работе И. Роговина как синоним понятия «художественный трансферт» (лат. *‘переносу’, ‘перемещаю’*).

Кроме того, для оценки современных произведений искусства, созданных кинематографом, литературой, популярной музыкой, в том числе джазом, привлекаются понятия:

- «*remake*» от англ. *‘сделать заново’, ‘обновить’, употребляемое по отношению к новой постановке старого сюжета (хотя, как отмечают кинокритики, вероятно, уже осуществленную переделку правильнее было бы называть remade)*;

- «псевдоремейк» как оппозиция ремейку;

- «кавер-версия» от англ. *‘покрывать’* (вариант исполнения песни другим певцом, часто в новой аранжировке);

- «ремикс» от англ. *‘заново смешать’* (по сути, речь идет о «переделке оригинального произведения с другой аранжировкой, часто с перестановкой, повторением фрагментов и/или с добавлением новых, при этом новое произведение может сильно отличаться от оригинала);

- «апгрейд», т.е. доведение «до современного уровня» «устаревшего» классического текста;

¹² Кон, Ю. Заметки о форме «Фуги для 13-ти инструментов» В. Лютославского: реинтерпретация жанра // *Donatio musicologica*: Сб. ст. – Петрозаводск, 1994. – С. 8.

¹³ Захаров, Ю. Истолкование музыки: семиотический и герменевтический аспекты // Автореф. дис. ... канд. искусствоведения, – М., 1999. – С. 17–18.

¹⁴ «Всякий текст есть интертекст по отношению к какому-то другому тексту, но эту интертекстуальность не следует понимать так, что у текста есть какое-то происхождение; всякие поиски “источников” и “влиятель” соответствуют мифу о филиации произведения, текст же образуется из анонимных, неуловимых и вместе с тем уже читанных цитат – цитат без кавычек». См.: Барт, Р. Избр. работы. Семиотика. Поэтика. – М., 1994. – С. 418.

– «экуменизм» от греч. 'обитаемый мир' (в контексте философской проблематики это понятие трактуется как эклектика, в эстетике – безвкусная аппликация);

– «повторная интерпретация»;

– «трансакция» от лат 'сделка' – акт воплощения вторичного художественного образа в новую чувственно воспринимаемую форму;

– «трансплантация художественного произведения», целью которой, по мнению А. Луначарского, является стремление выразить его (произведения) душу на языке другого искусства;

– «парафраза» от греч. 'описание', 'пересказ';

– «эволюционная трансформация»;

– «деконструкция»;

– «перевод» и т.п.

Созвучным данным терминам представляется и понятие «транскрипция», являющее собой, по Б. Бородину, «зафиксированную интерпретацию художественных ценностей». В контексте музыкального искусства транскрипция выступает средоточием «метода трансформации», который «связан с преобразованием произведений искусства и предполагает такие изменения оригинала, в результате которых он (оригинал) предстает в новом качестве, сохраняя при этом – в большей или меньшей степени – общие черты со своим первоначальным обликом»¹⁵.

Охарактеризованное положение дел свидетельствует о необходимости пересмотра существующей понятийной системы. При этом важно учитывать следующее требование: «Термины, относящиеся к понятиям одного порядка, одной категории, создаются по одной словообразовательной модели и, следовательно, обозначают группу сходных по облику слов, гнездом их, а термины иного порядка, характеризующие иной класс понятий и явлений, формируются иначе, по другой модели»¹⁶.

Положения, выносимые на защиту:

1. В противоположность интерпретации как вторичной художественной деятельности, в процессе осуществления которой «продукт первичной художественной деятельности обязательно воспроизводится как система» (Е. Гуренко), реинтерпретация выступает в

¹⁵ Бородин, Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования // Автореф. дис. ... доктора искусствоведения. – М., 2006. – С. 15.

¹⁶ Реформатский, Л. Что такое термин и терминология. – М., 1959. – С. 8.

качестве такой художественной системы, в которой «продукт первичной художественной деятельности» присутствует лишь на уровне элемента. Т.к. последний «работает» исключительно на актуализацию закона эстетического воздействия, реинтерпретация приобретает статус первичной художественной деятельности.

2. Опыт реинтерпретации манифестирует собой переосмысление традиции, выступая в качестве творческого акта, заново формирующего понятие истины. Вследствие этого опыт реинтерпретации квалифицируется как оригинальное, самостоятельное художественное целое, которое требует от реципиента последующего осмысления;

3. Поскольку суть феномена реинтерпретации заключается в актуализации противоречий, складывающихся между «данным» и «созданным», их согласование ставится в прямую зависимость от культуры мышления реципиента. Поэтому осмысление опыта реинтерпретации оказывается одним из действенных механизмов, способствующих обучению рефлексии методологического типа, что самым непосредственным образом выводит нас на человеческую субъективность, включенную в «диалог сознаний».

4. В отличие от более ранних исторических форм (пародия, транскрипция, парафраза, переложение и др.) реинтерпретации свойствен осознанный характер художественной провокации с целью актуализации диалогической ситуации;

5. Алгоритм анализа опыта реинтерпретации складывается из следующих процедурных норм:

а) знакомство с классическим текстом, который в новой художественной системе присутствует исключительно на уровне элемента последней;

б) сравнительная характеристика классического и нового (оригинального) текста, осуществляемая на уровне диалектики части и целого;

в) актуализация концептуальной информации нового оригинального текста через обращение к риторическому канону как аналогу системного анализа деятельности.

6. Сходство метода реинтерпретации с интертекстуальным методом заключается в активном использовании цитат, реминисценций, аллюзий и т.п. Отличие состоит в следующем. В случае с интертекстом речь идет об «авторитете письма», в случае с реинтерпретацией – об «авторитете автора». «Реставраторскому конст-

руктивизму» (Б. Ярустовский) «модельного метода» противостоит осуществляемое в рамках реинтерпретации смысловое развертывание темы, представленной в классическом тексте. Реинтерпретация всегда осуществляется под знаком идеологии, что позволяет говорить о ней как о социокультурном феномене.

7. Реинтерпретация являет собой всеохватывающую интегративную стратегию, которая принимает во внимание как основные свойства текста, так и аспекты его значений. При этом метод интертекстуальности выступает базовой категорией для данной стратегии. В рамках последней на смену идее «открытого», «поливалентного» текста, разрушившей миф о единстве и целостности классических культурных образцов, приходит осознающая эту целостность риторика художественного текста. Ставя границу читательскому произволу, риторическая программа творца позволяет противостоять «дурной бесконечности», опознаваемой в многочисленных повторах и имитациях.

Научно-практическая значимость диссертации состоит в возможности дальнейшего использования в теории искусства понятия «реинтерпретация», обращение к которому:

- способствует упорядочению терминологической системы, которая на сегодняшний день перенасыщена иноязычными заимствованиями, размывающим границы категорий искусствознания;
- создает оппозицию понятию «интерпретация»;
- устраняет смысловую путаницу, возникающую при наличии дуплетов – различных терминов, соотносимых с одним и тем же понятием, что затрудняет восприятие научной информации.

В числе перспективных для теории искусства нам представляется разработка такого направления, как риторика художественного текста, обеспечивающего совершенствование процедуры искусствоведческого анализа современных художественных текстов.

Полученные в процессе диссертационного исследования результаты могут быть включены в лекционные курсы по философии искусства, истории искусств, культурологии, истории музыки, современной музыке, эстетике, семиотике и др.

Практическая значимость результатов диссертационного исследования заключается также в освоении навыков анализа произведений искусства XX века, являющих собой опыт реинтерпретации, что особенно ценно для специалистов, занимающихся художественной критикой в области музыкального искусства, искусства кино, театра и изобразительного искусства. Речь идет о ситуа-

ции, согласно которой осмысление опыта реинтерпретации невозможно вне пробуждения рефлексии методологического типа.

Неизбежная в процессе реинтерпретации актуализация диалогической природы художественного текста обеспечит формирование культуры диалога и совершенствование коммуникативной компетенции специалиста-гуманитария: способности отличать искусство от кич-продукции – неотъемлемой составляющей общества потребления.

Апробация работы. Материалы диссертационного исследования обсуждались на кафедре музыкальных медиатехнологий и кафедре философии и политологии Краснодарского университета культуры и искусств. Результаты диссертационного исследования освещались в рамках учебных курсов для предметников-гуманитариев, которые проводились Астраханским институтом усовершенствования учителей (Астрахань, 1997–2000), на уровне всероссийского методологического семинара по семиотике (Краснодар, 2007), всероссийского семинара по музыкальному содержанию (Волгоград, 2007), в лекциях для студентов и аспирантов кафедры звуорежиссуры и мультимедийных технологий Санкт-Петербургского государственного университета профсоюзов (Санкт-Петербург, 2006–2007).

Основные результаты и выводы работы докладывались на международных и всероссийских научных, научно-методических и научно-практических конференциях в Астрахани (1997, 2002, 2007, 2008), Волгограде (2006–2008), Иваново (2005–2009), Казани (2004, 2008), Краснодаре и Горячем Ключе (2005–2009), Москве (2006–2009), Новосибирске (2004), Санкт-Петербурге (2005–2009), Твери (2007) и опубликованы в четырех монографиях, пяти учебных пособиях и 68-ми статьях общим объемом 82,5 п.л.

Структура работы. Диссертационная работа состоит из введения, трех глав, заключения и списка литературы, а также приложения. Использованная при написании диссертационного исследования литература включает 557 источников на русском и иностранных языках.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во Введении обосновывается выбор и актуальность темы, раскрывается степень ее разработанности, определяются основные цели, задачи, материал исследования, формулируются присутству-

ющие в диссертации элементы научной новизны и излагаются положения, выносимые на защиту, артикулируются методологические основы и структура диссертации, приводятся сведения об апробации результатов работы.

В первой главе **«Интерпретация – реинтерпретация: общее и особенное»**, включающей три параграфа, выявляются черты сходства и различия между феноменом интерпретации и реинтерпретации.

В параграфе *1.1 «Интерпретация: к истории вопроса»* обращается внимание на исторический контекст, обусловивший трансформацию понятия «интерпретация». На фоне динамики развития столь актуальных для современной гуманитарной науки теорий, к числу которых можно отнести герменевтику, эстетику, теорию искусства, особое место отводится пересечению и взаимодействию в социокультурной среде ряда смежных с термином «интерпретация» понятий. Имеются в виду такие, как «герменевтика», «перевод», «истолкование», «понимание», «смысл», «трактовка», «исполнительская практика» («игра»).

В первом разделе параграфа 1.1 *«Интерпретация в контексте герменевтической теории»* исследовательский интерес сосредоточен на осмыслении и переосмыслении понятия «интерпретация». Изначально привязанная к сугубо филологическим задачам при переводе античных текстов и Священного Писания (Августин, Гроций, Флациус, Гумбольдт, Шлейермахер), интерпретация постепенно становится методом герменевтики (Дильтей, Гадамер, Хайдеггер).

Среди наиболее значимых положений, посредством которых устанавливается объем понятия «интерпретация», выделяются следующие:

- интерпретация есть неустранимый момент, форма и способ функционирования всякого знания, поскольку она являет собой фундаментальный принцип смыслообразующей деятельности сознания;
- всякое герменевтическое знание – результат интерпретации;
- интерпретация предполагает диалогические отношения между познающим субъектом и предметом, выделяемым из исторического, культурного, бытийного и со-бытийного контекстов с учетом специфики последних;
- в процессе интерпретации полем методологических операций выступает язык в единстве своей внешней и внутренней формы;

– при понимании «другого» «мир интерпретации» строится по чужим высказываниям, но из внутренних ресурсов интерпретатора, а не берется поэлементно из чужого внутреннего мира.

Второй раздел параграфа 1.1 *«Интерпретация в контексте эстетической теории»* посвящен рассмотрению точек соприкосновения между исполнительской практикой и художественной интерпретацией. Фундаментальным для последующих выводов диссертационной работы становится положение, согласно которому «художественная деятельность интерпретатора-посредника вторична, относительно самостоятельна и проявляется лишь в плане конечной зависимости от первичного творчества»¹⁷.

В третьем разделе параграфа 1.1 *«Интерпретация в контексте теории искусства»* выявляется параллель между деятельностью исполнителя-музыканта и читателя и/или зрителя. Проводя критику концепции Э. Жильсона¹⁸, диссертант в целом не принимает точку зрения, согласно которой картина выступает в качестве готовой вещи. Осуществив дефиницию употребляемых М. Бахтиным, Я. Мукаржовским понятий «художественное произведение» и «эстетический объект», соискатель солидаризируется с теми, кто уподобляет словесный и/или изобразительный текст партитуре, которая «требует» деятельного участия со стороны исполнителя (Р. Барт, С. Даниэль, М. Лотман). Примечательно, что суть его мыследеятельности заключается в проекции индивидуального образа «Я» на систему общих мест¹⁹, что прямо отвечает процедуре художественной интерпретации.

Помимо единства устойчивого (повторяющегося) и изменчивого (вариантного) начал, опредмеченный на бумаге посредством слова и/или звука опыт духовного проектирования зрителя являет

¹⁷ Гуренко, Е. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). – Новосибирск, 1982. – С. 80.

¹⁸ Жильсон, Э. Живопись и реальность. – М., 2004.

¹⁹ Как гласит легенда, теорию общих мест изобрел Симонид Кеосский, который утверждал, что для тренировки памяти, необходимой ораторам и поэтам, полезно «хранить» образы и цитаты в определенных знакомых местах с тем, чтобы, прогуливаясь по этим местам, запоминать речи и стихи. Соответственно, общее место – это некий «кладезь премудрости», то, чем следует дорожить и что вызывает несомненное уважение. В XVIII и XIX вв. отношение к категории «общее место» коренным образом переменялось: общее стало восприниматься как общедоступное, вульгарное, существующее на уровне речевого клише. В нашем случае данное понятие сохраняет свой позитивный смысл.

собой объективацию исполнительского замысла, которая предстает в продукте исполнительской деятельности. Аргументация данной точки зрения осуществляется на примере стихотворения А. Тарковского «Пауль Клее», композиции Э. Денисова «Три картины Пауля Клее», а также авторского «исполнения» соискателем картины П. Пикассо «Женщины, бегущие по пляжу».

Принимая во внимание диалогическую природу гуманитарного знания и искусства, соискатель считает возможной ситуацию, в которой читатель, зритель или слушатель выступают наряду с музыкантом-исполнителем субъектами, осуществляющими художественную интерпретацию.

В параграфе 1.2 *«Реинтерпретация: к истории вопроса»* термин «реинтерпретация» помещен в филологический, философский и искусствоведческий контексты с тем, чтобы продемонстрировать разные смысловые грани и значимость этого феномена в литературе, киноискусстве, музыкальном и изобразительном творчестве.

В первом разделе параграфа 1.2 *«Реинтерпретация в контексте филологии (лингвистики и литературоведения) и философии»* прослеживается динамика понятия «реинтерпретация» на фоне того исторического пути, который проделала гуманитарная наука от античности до наших дней. Отмеченная динамика обусловлена движением от лингвистики (реинтерпретация рассматривается как частный случай интерпретации) к литературоведению, в рамках которого реинтерпретация выступает равноправной по отношению к интерпретации процедурой. Она соединяет в себе возобновление традиции и противодействие ей, удвоение ее и одновременное подавление, восстановление и разрушение. В свою очередь, в контексте философии намечается методологический характер исследуемого феномена.

Несоответствие терминов «интерпретация» и «реинтерпретация» берет свое начало в теории мимесиса, двойственный характер которого отмечал еще Аристотель. В «Поэтике» мыслитель обращает внимание на подражание как способность к знанию, которая самым непосредственным образом связана с деятельностью соотнесения, сравнения, аналогии и на подражание как удовольствие. Суть последнего заключается в подражании игре. Поскольку со временем в концепции мимесиса сторона знания приобрела господствующую позицию, то соответствие образцу (и/или истине) стало главным не только для науки, но и для искусства.

Идеи Аристотеля с наибольшей полнотой находят свое продолжение в «Критике способности суждения» Канта. В главах, посвященных искусству, философ определяет гения как талант (дар природы). Поскольку, являя собой прирожденную продуктивную способность художника, талант сам принадлежит природе, становится очевидным следующее: гений – это врожденная способность души (*ingenium*), посредством которой природа «дает искусству правила». Кант противопоставляет подделку (механическую имитацию) ремесленному подражанию, вследствие которого образец оказывается лишенным эмпирических характеристик правилом, становящимся в произведении гения общим для всех.

Радикальное решение проблемы мимесиса предлагает В. Беньямин. Абсолютно отрицая теорию соответствия между оригиналом и переводом, ученый не допускает мысли о переводе как имитации. Напротив, искусный перевод касается смысла оригинала «подобно тому, как касательная касается окружности мимолетно и лишь в одной точке, при том что не точка, а само касание устанавливает закон, согласно которому прямая продолжает свой путь в бесконечность»²⁰.

Такое мимолетное касание в одной бесконечно малой точке, которое не мешает переводу следовать своему собственному пути, приводит к следующему положению вещей: перевод не находится в услужении у произведения, хотя и обязан ему своим существованием. Признавая наличие перевода, ориентированного на сходство, Беньямин концентрирует внимание на переводе, акцентирующем различие. Именно непереводаемость и оказывается отличительным знаком оригинала.

Возвращаясь к правилам, которые актуализируются художником в его творении, но имманентны самой материи выражения, можно сказать, что повтор обеспечивает возможность использовать «генетический элемент» (О. Аронсон) как данное, выступая аналогом подражания, ориентированного на различие. Именно такое подражание Кант связывал со свободной, формирующей в самой себе образец для подражания игрой.

Напротив, в случае заимствований, с неизбежностью возвращающих нас к изначальному приему, открытие которого закрепля-

²⁰ Беньямин, В. Задача переводчика. Предисловие к переводу «Парижских картин» Бодлера // Интернет-ресурс: [www.http://belpaese2000.narod.ru/Trad/benjamin.htm](http://belpaese2000.narod.ru/Trad/benjamin.htm)

ется за конкретным автором, уместно говорить о подражании, ориентированном на сходство. Такое подражание Кант называл подделыванием.

Отмеченную проблему теории мимесиса косвенно затрагивали в своих работах М. Хайдеггер и Ж. Делез.

Обобщая разрозненные данные, которые обретают искомый смысл на пересечении разных областей гуманитарной науки, соискатель предлагает следующую характеристику феномена реинтерпретации:

- в отличие от интерпретации (которая в широком смысле слова являет собой истолкование, перевод на более понятный язык того, что уже имеется в наличии), реинтерпретация – это формирующий заново понятие истины акт, в результате которого первоисточник, послуживший «точкой опоры» в работе художника, подвергается тотальному переосмыслению;

- в противоположность интерпретации как вторичной художественной деятельности, в которой продукт первичного художественного творчества воспроизводится как система, реинтерпретация позиционируется как первичная художественная деятельность, в которой классический текст воспроизводится лишь на уровне элемента новой системы;

- цитируемый текст выступает в качестве интерпретирующей системы по отношению к опыту реинтерпретации, в котором он присутствует как «эхо оригинала»;

- опыт реинтерпретации, представленный в художественном тексте, открыт для последующих интерпретаций и реинтерпретаций, что свидетельствует о диалогическом характере феномена реинтерпретации.

Во втором разделе параграфа 1.2 *«Реинтерпретация в кинематографе»* проводится осмысление опыта реинтерпретации на фоне таких типичных для современной культуры явлений, как симулякр, ремейк, апгрейт. Проведя их сравнительный анализ, соискатель приходит к выводу о том, что апгрейт демонстрирует несомненное свидетельство *кризиса авторства*, что позволяет поставить знак равенства между ним и симулякром. В свою очередь, ремейк одновременно созвучен и опыту интерпретации, и опыту реинтерпретации.

Очевидное несоответствие реинтерпретации ремейку выявляется на примере ряда оппозиций:

- примат эстетического – примат коммерческого;

– установка на свободную игру – установка на заимствование;

– подражание, ориентированное на различие, – подражание, ориентированное на сходство;

– первичная художественная деятельность – вторичная художественная деятельность;

– внутренняя динамика, обусловленная напряжением между разрушением «старого» и созданием «нового», – внутренняя статика как результат следования оригиналу.

На первый взгляд, отмеченное несходство позволяет безоговорочно отнести ремейк к сфере художественной интерпретации. Однако недавняя полемика, развернувшаяся вокруг фильма В. Сторожевой и Р. Литвиновой «Небо. Самолет. Девушка» показала: одно и то же произведение оценивают и как «ремейк», и как «псевдоремейк», и как «вполне оригинальный ремейк». Очевидно, что подобное положение вещей заставляет отказаться от представленной точки зрения. Более того, в данном контексте нельзя не вспомнить и другие ремейки. Например, фильм «Жить» А. Куросавы, созданный им на материале повести Л. Толстого «Смерть Ивана Ильича»²¹. Или его же «Смуту», которая соединила в себе шекспировского «Короля Лира» и японский фольклор²².

Несколько упрощая типологию, представленную Т. Лейчем²³, диссертант различает два типа ремейков. С одной стороны, ремейк как повторение, ориентированное на сходство. Позиционируя та-

²¹В центре фильма – человек, которому диагностировали онкологическое заболевание, ведущее к скорой смерти. В одном из самых пронзительных эпизодов картины главный герой напевает песенку, покачиваясь на качелях.

²²Фильм «Смута» представляет собой эпическое повествование о честолубии, высокомерии и встрече со старостью. В финале отвергнутый семьей и опозоренный собственными дурными поступками японский «король Лир» скитается по земле, обретая состояние младенческой невинности. Стремясь убежать от безумия насилия, он достигает в итоге зыбкого внутреннего покоя.

²³Американский исследователь различает четыре типа ремейков: 1) *re-adaptation* – повторная экранизация, которая с неизбежностью предполагает изучение исходного литературного текста с целью актуализировать в нем то, что оригинал упустил из виду; 2) *hommage* – дань уважения, отличающаяся скрупулезным следованием первоисточнику; 3) *up-dating* – ремейк, приближенный к настоящему дню (в его основе стремление осовременить сюжет или пересказать его на языке новых технологий); 4) *true remake* – подлинный ремейк, который объединяет все вышеперечисленные стратегии. См.: *Leitch, T. Twice-Told Tales: Disavowal and the Rhetoric of the Remake // Dead Ringers. The Remake in Theory and Practice*. – N.Y., 2002.

кой ремейк как продукт художественной интерпретации, допустимо отнести его к повторной экранизации (re-adaptation), с неизбежностью предполагающей изучение исходного литературного текста с целью актуализировать в нем нечто ранее упущенное из виду. С другой стороны, ремейк как повторение, ориентированное на различие. Такой ремейк уподобляется опыту реинтерпретации, который опознается на уровне первичной художественной деятельности. Этот тип ремейка прямо отвечает характеристике true remake, вбирающей в себя стратегии всех типов, не исключая и трепетное отношение к классическому тексту²⁴.

Еще один, не отмеченный Лейчем тип ремейка предлагается называть «gag» ('отсебятина'). Поскольку в английском языке лексема «gag» связывается с театральной шуткой и/или смешным трюком, соискатель считает необходимым оговорить следующее. Обращение к термину «gag» представляется целесообразным в случае, когда автор выдает кич-продукт за произведение искусства. По сути дела, речь идет о псевдокультурных явлениях, обусловленных особым состоянием рефлексивной реальности: рефлексия здесь содержится либо в зачатке, либо в снятом виде. В качестве примера псевдокультурного опыта приведем фрагмент рецензии на мюзикл «Муха-Цокотуха» (по сказке К. Чуковского), который был поставлен в одном из волжских городов.

«Злодей-Паук – самый богатый из всех пауков в костюме рокера вещал со сцены о том, что теперь купить можно все – и дружбу, и любовь. Муха сочным сопрано размышляла о том, на какие средства ей справиться день рождения: если продать дом, то где она будет жить? И одолжить не у кого – друг-Махаон улетел на конкурс красоты...

Рыночные, а точнее базарные взаимоотношения ярко вскрыты в болеро Бабочки-«челнока». По-восточному колоритная Пчела не уступает ей «места под солнцем». Еще бы! Пчела – не «челнок», она – частный предприниматель, да еще и производитель товара – янтарного меда. Бедолаге-Таракану, спроваженному на рынок предприимчивой супругой с целью продажи видавшего виды самовара, приходится их разнимать.

Семейные отношения вскрыты на примере тараканьей семьи. «Не пушу домой без денег», – поет Тараканиха, мать-героиня, своему незадачливому мужу... Выводок тараканят, который представили молодые

²⁴ Ср.: при создании своего «Идиота» А. Куросава перечитал оригинальный текст Достоевского семь (!) раз.

артисты балетной труппы, зажигательно и азартно исполнил рок-н-ролл на дне рождения Мухи-Цокотухи»²⁵.

Основное отличие gag как псевдокультурной интерпретации и/или реинтерпретации от всех остальных типов ремейка видится соискателю в отсутствии проблемного поля: все заранее предельно ясно и потребность в согласовании противоречий не возникает (отсутствует установка на диалог).

Согласно одному из положений Т. Лейча, фундаментальное противоречие «подлинного ремейка» состоит в том, что ремейк «желает быть таким же, как оригинал, но превосходить его, быть более совершенным». Режиссер в данном случае не только стремится приспособить исходную историю к новому дискурсу и новой аудитории, но и «уничтожить» оригинал, устранив потребность в его пересмотре²⁶. Отталкиваясь от этой посылки Лейча, соискатель задается вопросом: насколько в таких ситуациях уместно говорить о первоисточнике, послужившем точкой опоры в работе художника?

Если знакомство с ремейком не требует знания исходного текста, складывается ситуация, упомянутая В. Кожинным в развернувшейся некогда на страницах печати дискуссии «классика и мы»: образцовый текст предстает перед субъектом творчества в качестве жизненного материала наряду с внехудожественными явлениями. В этом случае, согласно Е. Гуренко, не только не возникает необходимость в посреднике-интерпретаторе, но и не существует самого объекта данной процедуры, нет признаков ее внутреннего механизма. Диссертант делает вывод о том, что ремейк, в котором вторичность подавляет знание об исходном тексте, не может быть отнесен к разновидностям художественной интерпретации и/или реинтерпретации.

Только при тенденции, противоположной установке на подавление оригинала (вытеснение с целью внушения мысли о собственном культурном превосходстве ремейка), знание базового текста обеспечивает реализацию закона эстетического воздействия. Имеется в виду разрушение интенции ожидания с той лишь оговоркой, что в условиях современного искусства реализация этого закона осуществляется посредством создания смыслов, противоположных уже существующим. Как справедливо пишет Г. Гадамер, «закон

²⁵ См.: Немцовой, Д. Браво «Мухе-Цокотухе» и ее создателям // Факел. Альманах. – Астрахань, 2000. – № 4. – С. 69–70.

²⁶ Leitch T. Op. cit. – P. 47, 49.

эстетического воздействия... проявляется здесь в своей особенной... приватной форме»²⁷.

Суть последней, заключается, на взгляд соискателя, в следующем. Если опыт интерпретации изначально нацелен на гармонизацию отношений между автором и ценителем (согласование противоречий), то опыт реинтерпретации вносит в эти отношения дисгармонию. Другими словами, нарушается интенция ожидания, заданная сложившимся опытом интерпретации классического текста. Реинтерпретация актуализирует ситуацию непонимания, разрешение которой требует своих, отличных от процедуры интерпретации стратегий.

В третьем разделе параграфа 1.2 «*Реинтерпретация в контексте искусствознания (музыкознания)*» обращается внимание на следующий факт. Рассматривая феномен реинтерпретации в работе художника, с неизбежностью сталкиваешься с тем, что самым непосредственным образом является принадлежностью ремесла — работой по созданию копий. Будучи неотъемлемой составной частью процесса становления мастера, копирование выступает в данном случае деятельностью, аналогичной деятельности по созданию ремейков. Речь, в первую очередь, идет о таком типе, который являет собой дань уважения автору оригинала (*hommage*), выступая в качестве вторичной художественной деятельности. Если же говорить о ремейке, который по своим характеристикам отвечает опыту реинтерпретации, то в ситуации, когда происходит столкновение «старого» и «нового», прибегают к другим, более традиционным для сферы изобразительности понятиям²⁸.

В частности, А. Бабин, размышляя о нередком у П. Пикассо обращении к наследию прошлого, употребляет понятия «вариация», «интерпретация», «живописная импровизация», «версия»; исследователь говорит о приеме «картина в картине» («включение старинных персонажей, соединенных общим действием и композицией, в иное пространственное окружение, созданное средствами современной живописи, в среду, где эти персонажи вступают в новые связи и подчиняются другим закономерностям») и уподобляет работу художника «вольному переводу» картины старого мастера на

²⁷ Гадамер, Г. Истина и метод. — М., 1988. — С. 174.

²⁸ Справедливости ради заметим, что, просматривая на интернет-форуме высказывания посетителей, которые побывали на выставке работ Ф. Гойи и С. Дали, не так давно экспонировавшейся во всех крупных российских городах, мы встретили обращение к термину «ремейк».

язык современности. Относительно похожих на обычные копии зарисовок Пикассо (книжных репродукций картин Мастера из Мулена, а также Рембрандта) А. Бабин предупреждает: «подобные случаи довольно редки в творчестве Пикассо, и обычно его “диалог”, “конфронтация” – термины, наиболее часто употребляемые по отношению к парафразам художника, его спор с мастерами прошлого носит более сложный и многообразный характер, каждый раз имея свою специфику»²⁹.

Спустя четверть века, И. Роговин, решая вопрос об интерпретации «Метаморфоз» Овидия в европейском искусстве, выстраивает следующую цепочку синонимичных в контексте исследования понятий: «интерпретация», «эволюционная трансформация классического произведения»; «деконструкция текста»; «параноидальная интерпретация»; «гиперинтерпретация»; «интерпретация, имеющая весьма неоднозначный характер, когда речь идет о влиянии первоисточника на интерпретирующее его произведение»; «культурно-историческая трансформация образа». При этом в центре исследования оказывается понятие «трансферт».

Наиболее полным и удачным, по мнению И. Роговина, представляется такое определение понятия: трансферт – это «динамический процесс, посредством которого индивид использует уже полученное знание, чтобы интегрировать его в новое знание или новое умение, или для того, чтобы в новом контексте разрешить некую проблему»³⁰. Основные четыре типа трансферта таковы:

- трансферт между культурами, удаленными друг от друга в пространстве;
- трансферт между культурами, разделенными временем;
- трансферт между культурами, отделенными друг от друга и во времени, и в пространстве;
- не прямой трансферт между культурами через трансферт в другом культурном пространстве.

Наряду с трансфертом искусствовед считает целесообразным ввести еще один термин – «трансакция». Как пишет автор, «акт воплощения вторичного художественного образа в новую чувственно воспринимаемую форму принято называть трансакцией незави-

²⁹Бабин, А. Вариации Пикассо на темы старых мастеров // Панорама искусств. 1985. – № 8. – С. 100.

³⁰Роговин, И. Интерпретация сюжетов «Метаморфоз» Овидия в европейском искусстве (мифы о Фавоне, Нарциссе и Эхо, Дедале и Икаре, Филемоне и Бавкиде) // Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2007. – С. 10.

симо от того, меняется ли язык, жанр или вид искусства. Термин «трансакция», введенный в культурологический и искусствоведческий оборот Умберто Эко, буквально значит 'сделка', т.е. взаимодействие, соглашение двух разных, отдельных субстанций, в данном случае отправителя и получателя сообщения (создателей первичного и вторичного художественного образов)³¹.

Исследование И. Роговина со всей очевидностью демонстрирует перегруженность терминами, которая не столько проясняет, сколько затемняет суть интерпретации овидиевских сюжетов. Вынесенное в заголовок его работы название понятия не вмещает в себя тех характеристик, которыми отмечены оригинальные художественные произведения Гоголя, Дали, Шагала, Хитрука и др. Более того, дефиниции «трансферт», «трансакция» неизбежно вступают в противоречие с термином «интерпретация».

Напомним, что, по Е. Гуренко, художественная интерпретация являет собой вторичную художественную деятельность, в которой продукт первичной художественной деятельности воспроизводится как система. Причем, деятельность творца и ценителя выступают как относительно самостоятельные, демонстрируя имеющуюся между ними взаимозависимость. Напротив, отталкиваясь от выводов, представленных И. Роговиным по результатам анализа ряда произведений, можно заключить, что каждое из них выступает в качестве вполне самостоятельного и оригинального художественного образца, вследствие чего целесообразно говорить о первичной художественной деятельности их автора.

Другими словами, в данном контексте мы имеем дело не с интерпретацией, а с реинтерпретацией «Метаморфоз» Овидия. При этом абсолютно неуместным представляется соискателю обращение к термину «трансакция», лишенному того смыслового наполнения, которое связывает понятие «интерпретация» с категориями «понимание», «диалог», «гармония» (в том числе с особым характером отношений, которые объединяют композитора и слушателя, писателя и читателя, художника и зрителя).

Что же касается термина «трансферт», то, по мнению соискателя, его характеристика вполне отвечает опыту реинтерпретации.

³¹ Роговин, И. Интерпретация сюжетов «Метаморфоз» Овидия в европейском искусстве (мифы о Фатоне, Нарциссе и Эхо, Дедале и Икаре, Филемоне и Бавкиде) // Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2007. – С. 11.

Аргументацией представленной точки зрения может послужить тот факт, что предложенная Роговиным типология трансферта прямо соответствует типам реинтерпретации, осуществляемой между культурами, которые:

- удалены друг от друга в пространстве (пример: реинтерпретация повести Н. Гоголя «Нос» в одноименной новелле Р. Акутагавы);

- разделены временем (реинтерпретация рассказа Чехова «Палата № 6» в «Котельной № 6» К. Муратовой);

- отделены друг от друга и во времени, и в пространстве (реинтерпретация «Лунной сонаты» Бетховена в одноименной композиции В. Екимовского).

Примером не прямых, опосредованных взаимоотношений между культурами через реинтерпретацию в другом культурном пространстве будет фильм Тарковского «Ностальгия», в котором переосмыслению подвергается финал Девятой симфонии Бетховена.

В свою очередь, характеристика понятия «трансакция», указывающая на то, что заимствование и использование известных сюжетов осуществляется различными, зачастую не совпадающими с языком искусства базового текста, также находит воплощение в разных видах реинтерпретаций, из числа которых назовем:

- вербальную реинтерпретацию балета П. Чайковского «Лебединое озеро» в рассказе С. Параджанова «Лебединое озеро. Зона»;

- невербальную (музыкальную и визуальную) реинтерпретацию (в первом случае можно говорить о реинтерпретации Шестой «Патетической» симфонии Чайковского в балете Р. Пети «Пиковая дама» или в балете Б. Эйфмана «Идиот», во втором – о реинтерпретации картины Э. Делакруа «Алжирские женщины» у П. Пикассо);

- синтетическую реинтерпретацию (реинтерпретация «Кармен-сюиты» Ж. Бизе – Р. Щедрина в мультипликационном кукольном фильме Г. Бардина «Чуча 3»).

Предпочтение, которое соискатель отдает термину «реинтерпретация» обусловлено следующим. Являя собой непрерывный процесс переосмысления традиции через ее одновременное восстановление и разрушение, возражение и отражающее преломление, возрождение и подавление, понятие «реинтерпретация», в отличие от нейтрально ориентированных понятий «трансферт» и «трансакция», изначально предполагает необходимость деятельного сотрудничества со стороны субъекта восприятия, который из стороннего наблюдателя превращается в одного из участников диалога. В этом

отношении феномен реинтерпретации прямо отвечает задаче актуализации субъективности.

В третьем параграфе первой главы *«Реинтерпретация как социокультурный феномен»* акцентируется тезис о том, что реинтерпретация отражает в себе и моделирует характер отношений, складывающихся между культурой и социумом. При этом собственно человек – творец или ценитель – выступает не столько принадлежностью большинства (массы), сколько отдельным субъектом, способным осуществлять адаптацию социальной реальности к своим нуждам и потребностям. Как пишет Ю. Лотман, «зависимость от внешней среды – это лишь обязательный низший уровень» человека, борьба со средой за духовную свободу и отказ принимать бесчеловечность века за норму – удел высокой личности»³².

Поскольку такая адаптация социальной реальности возможна посредством ее символического упорядочивания, для субъекта мыслительности открывается перспектива нового измерения. Речь в данном случае идет о так называемой «суперсистеме» (П. Сорокин), которая являет собой определенную фазу в истории человеческой культуры. Имется в виду ситуация, когда одно и то же мировоззрение становится господствующим во многих обществах, вырабатывая свою форму истины как цели познания. Знаменательно, что в условиях глобального кризиса, которым отмечена наша сегодняшняя действительность, происходит неизбежное вовлечение в его орбиту всех сторон суперсистемы, в том числе таких, как наука, философия, религия, мораль и право. Особенно ярко приметы кризиса дают о себе знать в области художественного творчества.

Аргументация данной точки зрения последовательно проводится через рассмотрение реинтерпретации в свете постмодернизма и постпостмодернизма. В обоих случаях современный эпохе художественный дискурс не только пассивно отражает, но и конструирует культурные стереотипы, формируя отношение общества к таким «острым» темам, как секс, наркотики, криминал; предлагая свои модели поведения в рамках культуры потребления; актуализируя в массовом сознании те или иные ценностные приоритеты.

Вторая глава диссертационного исследования *«Риторика художественного текста»* также состоит из трех параграфов. В первом из них 2.1 *«Художественный текст как предмет искусствоведческой рефлексии»* в центре внимания оказывается понятие

³² Лотман, Ю. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М., 1988. – С. 23.

«текст»: вербальный, невербальный (представленный музыкой и живописью) и синтетический (созданный на основе взаимодействия двух и более видов искусства). Отталкиваясь от определения Ю. Лотмана, который рассматривает текст как отображение устной речи в речи письменной, считаем правомерным следующий вывод. Именно речевое высказывание, будучи принадлежностью языковой действительности, выступит в качестве имманентного принципа конструирования художественного текста, задавая модель построения как отдельных его моментов, так и всего, что втягивается в его сферу.

Поскольку в любом художественном тексте (имплицитно или эксплицитно) присутствует то или иное намерение автора, становится очевидным, что добиться признания аудитории можно лишь при условии соответствия личности творца образу риторика. Три слагаемые последнего – Этос, Логос и Пафос³³ – позиционируются в качестве такой дохудожественной первичной модели действительности, опираясь на которую творец оказывается способным создавать влиятельное публичное высказывание. В данном случае диссертант рассматривает понятие «образ риторика» по аналогии с понятием «образ автора», который, согласно В. Виноградову, опознается на уровне языкового сознания и/или социально-языковой характеристической формы субъекта. С учетом того, что риторические Этос, Логос и Пафос изоморфны риторическим Изобретению, Расположению и Выражению, обозначенная модель выступает не столько в качестве образца для подражания, сколько оказывает проективное влияние на предполагаемую форму деятельности.

Универсальный характер такой деятельности осмысливается исследователем в рамках лингвориторической парадигмы, которая может стать базой интеграции исследовательских подходов современного искусствознания. Имеется в виду соответствие содержательно-фактуальной стороны художественной информации (СФИ) «данному» («познавательный момент» текста), содержательно-подтек-

³³ *Этос* (греч. 'нравы') – этическое, нравственно-философское начало речи; *Логос* (греч. 'аргументы') – словесное начало речи; *Пафос* (греч. 'страсти') – эмоциональное начало речи. Совокупность Этоса, Логоса и Пафоса составляет идеологию любого мыслеречевого процесса, в том числе, и когда речь идет об анти-этосе, анти-логосе, анти-пафосе.

См.: *Ворожбитова, А.* Лингвориторическая парадигма: теоретические и прикладные аспекты. Автореферат... доктора филологических наук. – Краснодар, 2000.

стовой стороны художественной информации (СПИ) – «созданному» («этический момент» текста), вследствие чего единство СФИ и СПИ как со-бытие «данного» и «созданного» позиционируется в качестве эстетического объекта, который уподобляется третьей стороне художественной информации – содержательно-концептуальной (СКИ).

В русле обозначенной аналогии находят свое место и такие важнейшие категории риторики, как Логос, Этос и Пафос. Так, Логос вбирает в себя СФИ или, что то же – «познавательный момент» текста; Этос – СПИ или «этический момент» текста, Пафос – СКИ как единство СФИ и СПИ или со-бытие познавательного и этического моментов художественного текста³⁴.

Выявляя отмеченные соответствия на примере вербального, невербального (изобразительного и музыкального) и синтетического текстов, соискатель считает возможным следующее утверждение. Если в вербальном и изобразительном текстах Логос всегда представлен эксплицитно, а Этос и Пафос – имплицитно, то в музыкальном тексте эксплицитно представленными оказываются Этос и Пафос, тогда как Логос присутствует имплицитно.

Особая значимость полученной информации становится заметной на примере синтетического художественного текста, который являет собой триединство Логоса, Этоса и Пафоса. Для аргументации данной точки зрения соискатель обращается к балетному спектаклю, в центр которого С. Наборщикова ставит отношения, складывающиеся между композитором и балетмейстером. Согласно искусствоведам, развитие таких отношений может происходить по двум сценариям. В одном случае балетмейстер «переводит в пластический ряд не сам первоисточник, а его музыкальное

³⁴ Специально заметим, что близость СКИ Пафосу как со-бытию познавательного и этического находит свое подтверждение в учении о добродетелях, центром которого стала «Этика» Аристотеля. Речь идет о том, что в древнегреческом языке и «правды», относящиеся к подсистеме «этоса», и «этос» обозначались одним словом – «пафос». Потому, рассмотрев «пафос», т.е. «при помощи чего возникают и исчезают страсти, из чего образуются способы убеждения», Аристотель переходит к более крупному плану. «Вслед за этим изложим, – пишет мыслитель, – каковы бывают нравы сообразно со страстями людей». Комментируя данную ситуацию, В. Маров считает соотнесенность через «нравы» Этоса и Пафоса вполне уместной, поскольку Пафос «не может иметь собственной (самодостаточной) цели, он индуцирует ее из подсистемы “этоса”». См.: *Маров, В. Культурно-исторический памятник или настольная книга? // Аристотель. Риторика. Поэтика.* – М., 2000. – С. 204.

пересоздание, т.е. совершает двойной перевод и еще более отдаляет балетный текст от оригинала». В другом, хореограф берет на себя функцию композитора, «озвучивая» уже готовой музыкой свою концепцию³⁵.

По мнению диссертанта, в данном случае правильнее говорить не столько о пересоздании, сколько о *воссоздании* некогда целостного текста средствами отличных от вербального видов искусства. В результате утраченная в процессе музыкальной интерпретации словесного текста конкретность Логоса восполняется хореографическим рисунком, чтобы в диалектике части и целого вновь обрести искомое триединство Этоса, Логоса и Пафоса. Точно так же балетмейстер не «озвучивает» музыкой свою концепцию, а в процессе работы с произведением композитора восполняет Логосом авторской хореографии актуализированные в музыке Этос и Пафос.

Собственно *пересоздание* возникает лишь тогда, когда мы имеем дело с художественной реинтерпретацией, в процессе которой происходит трансформация исходной идеи. Именно в этом случае по отношению к вербальной основе балетного спектакля уместно говорить об актуализации средствами других знаковых систем скрытого смысла и приемов смыслообразования, «невидимых» в литературном первоисточнике. Неслучайно такое положение вещей С. Наборщикова связывает с ситуацией, когда на первый план выходит личность переводчика, который уподобляется автору³⁶.

Отталкиваясь от положения В. Бенямина, утверждавшего, что «в любом языке и его произведениях в дополнение к тому, что может передаваться, остается что-то непередаваемое», причем, «в зависимости от контекста, в котором оно себя обнаруживает, это непередаваемое может быть либо символизирующим, либо символизируемым»³⁷, диссертант предполагает следующее. В ситуации, когда символизирующее становится символизируемым мы оказываемся свидетелями рождения самостоятельного художественного произведения. Это новое художественное целое опознается на уровне результата такого перевода, который ориентирован на различие.

³⁵ Наборщикова, С. Интерпретация литературного произведения в балете // Автореферат ... кандидата искусствоведения. – Киев, 1991. – С. 7.

³⁶ Там же. – С. 7.

³⁷ Бенямин, В. Задача переводчика. Предисловие к переводу «Парижских картин» Бодлера // Интернет-ресурс: [www.http://belpaese2000.narod.ru/Trad/benjamin.htm](http://belpaese2000.narod.ru/Trad/benjamin.htm)

Еще один аспект проблемы взаимоотношений композитора и балетмейстера становится очевидным, когда речь идет об интерпретации музыки, которая до включения во взаимодействие имела свою традицию прочтения. Как пишет С. Наборщикова: «“Присоединение” к симфонической концепции определенного литературного сюжета сопоставляет две самостоятельные структуры, которые в сознании воспринимающего теряют свою самостоятельность, проецируясь друг на друга»³⁸.

Вне всяких сомнений, ощущение целостности от такого «сложения» не складывается в сознании воспринимающего субъекта само собой, только потому, что пластическое решение музыкального образа невозможно без одновременной актуализации визуального и аудиального рядов. Искомая целостность достигается исключительно как итог совместной работы композитора и балетмейстера, которая включает в себя:

а) поиск точек соприкосновения между музыкой и литературным сюжетом, что и приводит к утрате Логоса вербального текста и актуализации его Этоса и Пафоса в музыкальной интерпретации;

б) перевыражение музыкального источника средствами хореографии с тем, чтобы Логос танца восполнил Этос и Пафос музыки.

Продемонстрированная диссертантом проекция лингвориторических категорий в область искусствознания позволила разобраться в том, *каким образом* риторический тип речи взаимодействует с художественным типом и *как* такое взаимодействие отражается на отношениях, складывающихся между автором как субъектом реинтерпретации (художником, писателем, композитором) и ценителем как субъектом интерпретации (зрителем, читателем, слушателем).

В отличие от традиционной риторики, которая проводит четкую грань между говорящим и слушающим, риторика художественного текста изначально предполагает в каждом читателе (слушателе, зрителе) потенциального собеседника, т.е. говорящего по всем правилам риторики субъекта. При этом качество речи субъекта интерпретации оказывается как нельзя более связанным с «умением находить возможные способы убеждения относительно каждого данного предмета» (Аристотель), благодаря чему характер речи

³⁸ Наборщикова, С. Интерпретация литературного произведения в балете // Автореферат ... кандидата искусствоведения. – Киев, 1991. – С. 14.

говорящего определяется не столько законами красноречия, сколько такой формой общения, которая отвечает общим правилам диалога.

В свою очередь, субъект интерпретации в риторике художественного текста – продукт прогноза, который строит автор как субъект реинтерпретации. В зависимости от того, какие свойства адресата учтет ритор, определится и стратегия поведения субъекта. Наконец, принципиальным для нас в риторике художественного текста является следующее обстоятельство: в аргументации существенным оказывается не то, что сам автор считает истинным или доказательным, а то, как складывается об этом мнение у субъекта интерпретации, поскольку «сильный аргумент – это аргумент уместный»³⁹.

Параграф 2.2 *«Риторическая программа творца»* начинается разделом *«Риторика и герменевтика: сходство и различие»*. Соискатель выявляет точки соприкосновения между теорией понимания речи и теорией ее – речи – изобретения. Исходя из задач, которые стоят перед смыслообразующим сознанием (А.Н. Леонтьев): открытие (изобретение) «значения для меня» и выражение этого нового, впервые открытого для себя субъектом значения, нельзя не признать, что и риторика, и герменевтика в равной степени включены в единый процесс смыслового развития.

Поскольку каждый акт понимания есть обратный процесс акта говорения, в числе перспективных для обеих областей гуманитарного знания направлений называются:

- выработка критериев адекватности производства и понимания текста;

- описание алгоритма, обеспечивающего в процессе работы с художественным текстом актуализацию «значения для меня» как триединства Этоса, Логоса и Пафоса.

В следующем разделе параграфа 2.2 *«Сигналы текста: эмоциональное значение, эмотивная коннотация и эмотивный потенциал слова»* выясняется сущность риторической программы творца, посредством которой не только ограничивается произвол читателя, зрителя, слушателя, но и особым образом направляется мыследеятельность субъекта интерпретации, вступающего в диалог с художественным текстом.

³⁹ Михальская, А. Педагогическая риторика и ее теоретические основания. – М. 1992. – С. 69.

Более того, на уровне риторической модели видна диалектика трех сторон художественной речи: часть несет на себе отпечаток целого точно так же, как целое вмещает в себя все части. Другими словами, язык не только выражает мысль – Логос (*ratio*), но и одновременно с ее выражением обеспечивает выражение вовне тех или иных переживаний говорящего – Этос (*emotio*), что в свою очередь делает такое выражение равнозначным Пафосу как единству Логоса (*ratio*) и Этоса (*emotio*).

Принимая во внимание то, что понимаемое переживается, а все не переживаемое – при определенных условиях – не понимается (Г. Богин), диссертант предлагает в качестве «сигналов текста» (Ю. Лотман) рассматривать эмотивное значение, эмотивную коннотацию и эмотивный потенциал слова. Аргументация соответствующей позиции происходит на базе лингвистики эмоций, разрабатываемой представителями волгоградской филологической школы (В. Карасик, В. Шаховский) и посредством теории о «внутренней форме языка» (В. Гумбольдт, А. Потебня).

Актуальные эмотивы (эмотивное значение и эмотивная коннотация слова) рассматриваются как принадлежность содержательно-фактуальной информации (аспект Логоса). Виртуальные эмотивы (эмотивный потенциал слова) – принадлежность содержательно-подтекстовой информации (аналог Этоса). Их диалектическое единство представлено в третьей – содержательно-концептуальной – стороне информации (Пафос).

Таким образом, на фоне культурного синтеза риторики, лингвистики и искусства, в рамках которого аксиологическое (ценностное) и гносеологическое (познавательное) начала рассматриваются сквозь призму речемыслительной деятельности как триединства Этоса, Логоса и Пафоса, становится очевидным следующее. Актуализируемая в процессе работы с художественным текстом риторическая программа творца выступает гарантом состоятельности «диалога сознаний», складывающегося между субъектом интерпретации и субъектом реинтерпретации.

В параграфе 2.3 «*Искусство понимать искусство: актуализация эстетического объекта*» осмысливается специфика таких понятий, как «смысл» и «значение». Наиболее полно вопрос о кардинальном различии двух терминов был поставлен Г. Фреге. Его точку зрения Н. Жинкин принимал в качестве отправного момента для своего подхода к области «чистой семантики и конкретной онтологии», противоположного «чистой семиотике и формальной он-

тологии». В центре внимания Н. Жинкина – имена, константность которых дает о себе знать на уровне сигналов, а переменность – на уровне смыслов. В первом случае речь идет о всегда точном наборе вполне определенных букв, звуков или каких-либо других знаков. Главное свойство составленного из такого набора имени – его конечность. Во втором – о таком сочетании конечного числа имен, которое порождает бесконечное число сообщений. Будучи включенным в сеть отношений с другими именами, прежнее имя утрачивает свою обособленность, постулируя тем самым отказ от утверждения своей истинности или ложности. Поскольку в составе определенных имен такое имя может рассматриваться в качестве речевого высказывания, даже тогда, когда имя обозначает то, чего нет на самом деле (такое имя – «пустой денотат» – Н. Жинкин называет образным), оправданием допустимости подобного обозначения будет говорящий субъект.

В разделе параграфа 2.3 «*Типология понимания текста*» демонстрация разных типов понимания осуществляется на примере: 1) «Пушкинианы» М. Коваля («Страницы жизни» для голоса с фортепиано и чтеца); 2) «Лирики Пушкина» Б. Чайковского (вокальный цикл для сопрано и фортепиано); 3) «Истериад» для голоса и фортепиано С. Беринского. В фокусе исследовательского интереса – стихотворение А. Пушкина «Дар напрасный, дар случайный» и его воплощение в музыке.

В случае с «Пушкинианой» М. Коваля, по мнению соискателя, следует говорить о *семантизирующем типе* понимания, который в большей степени связан с осмыслением содержательно-фактуальной стороны художественной информации текста. Соответственно, задача, которая стоит перед субъектом речемыслительной деятельности, связана с усвоением того содержания, которое представлено в словах и закреплено в значениях. Как правило, подобный тип понимания умножает число репродукций прошлой продукции.

По отношению к названному вокальному циклу Б. Чайковского делается вывод о *когнитивном типе* понимания. Наряду с усвоением содержательно-фактуальной стороны информации данный тип понимания актуализирует и подтекст. Речь идет о «сознательном нахождении места для нового компонента текстового сообщения в сложившейся системе связей»⁴⁰. Очевидно, что в этом случае

⁴⁰ Богин Г. Субстанциальная сторона понимания – Тверь, 1993.

мы имеем дело с художественными образцами, которые являются собой повторение, ориентированное на сходство. Такое повторение прямо отвечает процессу интерпретации.

«Истериады» С. Беринского демонстрируют *распредмечивающий тип* понимания. Его главным признаком становится движение от значений к смыслам, что требует одновременной актуализации всех сторон художественной информации текста. При этом язык выступает в качестве динамической системы, варибельный смысловой потенциал которой ограничивается конкретизирующими контекстами и контекстами. Понятно, что выход на распредмечивающий тип понимания становится одним из важнейших условий, обеспечивающих актуализацию процесса реинтерпретации.

Отвечая на вопрос о том, как с учетом типологии понимания текста «работает» риторическая программа творца, диссертант считает правомерным утверждать следующее. Если в процессе семантизирующего и когнитивного типов понимания субъект речемыслительной деятельности оперирует, как правило, эмотивным значением и эмотивной коннотацией, то в процессе распредмечивающего типа понимания его внимание в большей степени концентрируется на эмотивном потенциале слова.

В третьей главе диссертационного исследования «**Реинтерпретация в искусстве XX века**» осуществляется рассмотрение опыта реинтерпретации на примере современных художественных текстов. В параграфе 3.1 «*Музыка и кинематограф (анимация)*» соискатель демонстрирует переосмысление *Adagio sostenuto* из сонаты op. 27 № 2 Л. ван Бетховена в композиции 60 («*Mondscheinsonate*») В. Екимовского; реинтерпретацию финала Девятой симфонии Бетховена в художественном фильме А. Тарковского «Ностальгия»; трансформацию концепции «Кармен-сюиты» Р. Бизе – Р. Щедрина в последней части кукольной мультипликационной трилогии Г. Бардина «Чуча».

В параграфе 3.2 «*Кинематограф и литература (поэзия и проза)*» исследовательский интерес сосредоточен на реинтерпретации произведений А. Чехова («Палата № 6»), В. Шекспира («Гамлет принц Датский») и М. Горького («Девушка и Смерть») в художественном фильме К. Муратовой «Три истории». Речь идет о «Котельной № 6», «Офелии», «Девочке и смерти». Помимо обозначенного материала соискатель предлагает осмысление опыта реинтерпретации на примере стихотворения И. Бродского «Ниоткуда с

любовью...» и повести Гоголя «Записки сумасшедшего»; «Пиковой Дамы» Л. Улицкой и «Пиковой дамы» Пушкина и Чайковского.

Третий параграф 3.3 «*Балет и живопись*» включает в себя опыт реинтерпретации, запечатленный в балетном спектакле Р. Пети «Пиковая дама», поставленном на музыку Шестой («Патетической») симфонии Чайковского, а также картинах Пикассо и Дали. В первом случае имеются в виду «Алжирские женщины», созданные на основе одноименной картины Делакруа, во втором – «Женщина на скалах» («Спящая женщина»), созданная на основе картины Пикассо «Женщины, бегущие по пляжу».

Подытоживая результаты, полученные в процессе осмысления опыта реинтерпретации на примере литературы (поэзии и прозе), живописи, музыки, анимации, балета, кинематографа соискатель настаивает на том, что подобный опыт освобождает нас от культурных штампов, посредством которых знание о каком-либо художественном произведении превращается в догму. Другими словами, отрицание традиции является здесь одновременно «оживлением и восстановлением более глубокого, по-новому увиденного, исходя из установки современности..., образа прошлых вещей»⁴¹.

В частности, реинтерпретация финала Девятой симфонии Бетховена, представленная в фильме А. Тарковского «Ностальгия», позволила не только актуализировать новый, отличный от предыдущих смысл заключительного эпизода картины, но и по-новому услышать музыку композитора, открывая возможности качественно иного впечатления от уже известного материала. Значимость последнего обусловлена тем, что на сегодняшний день Девятая симфония даже при всей неоспоримости своей ценности переживает такой период, в котором она существует лишь в виде фантома, чья слава поддерживается исключительно традицией. Соответственно, обращение к произведению мастера сквозь призму реинтерпретации обеспечило другой ракурс восприятия, что, безусловно, обогатило слушательский опыт.

В **Заключении** суммируются и обобщаются основные выводы и результаты, полученные в ходе диссертационного исследования, намечаются перспективы дальнейшего изучения феномена реинтерпретации в области искусствознания (музыкознания), эстети-

⁴¹ Трельч, Э. . Историзм и его проблемы. – М, 1995. – С. 620

ки, философии искусства; аргументируется необходимость дальнейшей разработки типологии реинтерпретации, что становится особенно заметным в рамках синтетического художественного текста, а также важность осмысления исторических форм реинтерпретации в хронологии, отвечающей становлению и развитию теории искусства, с целью создания прочного фундамента для художественной критики искусства XXI столетия.

СПИСОК ПУБЛИКАЦИЙ

Статьи, опубликованные в изданиях, рекомендуемых ВАК

1. Волкова П.С. Духовная жизнедеятельность общества в контексте посттрансформационного культурного кризиса // Социально-гуманитарные знания. Научно-образовательное издание. 2006. – № 7. (0,6/0,8 п.л.) (в соавторстве)

2. Волкова П.С. Цвет и звук: к вопросу о диалогической природе искусства // Социально-гуманитарные знания. Научно-образовательное издание. 2006. – № 11. (0,3/0,5 п.л.) (в соавторстве)

3. Волкова П.С. Философия игры в контексте искусства // Социально-гуманитарные знания. Научно-образовательное издание. 2006. – № 12. (0,3 п.л.)

4. Волкова П.С. Псевдокультурный диалог: к постановке проблемы // Социально-гуманитарные знания. Научно-образовательное издание. 2007. – № 12. (0,2 п.л.)

5. Волкова П.С. Музыкальное прочтение стихотворения А.С. Пушкина «Дар напрасный, дар случайный» (к проблеме типологии понимания текста) // Проблемы музыкальной науки. Российский научный специализированный журнал. 2007/1. (0,4 п.л.)

6. Волкова П.С. Чехов-Форман-Муратова: опыт реинтерпретации // Социально-гуманитарные знания. Научно-образовательное издание. 2008. – № 4. (0,2/0,4 п.л.) (в соавторстве)

7. Волкова П.С. Совершенствование исполнительской культуры вокалиста: опыт реинтерпретации // Вестник Тверского государственного университета. Серия «Педагогика и психология». – Тверь, 2008. – № 21 (81). – Вып. 4. (0,3 п.л.)

8. Волкова П.С. Интерпретация-реинтерпретация: общее и особенное // Культурная жизнь Юга России. Региональный

научный журнал. – Краснодар: Краснодарский университет культуры и искусств. 2008. – № 3 (28). (0,2 п.л.)

9. Волкова П.С. Синтетический художественный текст: опыт анализа (на примере оперы Л. Десятникова «Бедная Лиза») // Культурная жизнь Юга России. Региональный научный журнал. – Краснодар: Краснодарский университет культуры и искусств. 2008. – № 2 (27). (0,4 п.л.)

10. Волкова П.С. П.И. Чайковский. «Патетическая симфония»: опыт реинтерпретации // Известия Волгоградского педагогического университета. Серия «Социально-экономические науки и искусство». – Волгоград: Волгоградский государственный педагогический университет, 2008. – № 3 (27). (0,4 п.л.)

11. Волкова П.С. Феномен реинтерпретации: опыт осмысления (на примере современного искусства) // Известия РПГУ им. А.И. Герцена. Серия «Общественные и гуманитарные науки». – СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет им. А.И. Герцена, 2008. – № 11 (78). (0,3 п.л.)

12. Волкова П.С. Музыка Бизе-Щедрина в мультипликационном фильме Гарри Бардина (к вопросу о реинтерпретации) // Проблемы музыкальной науки. Российский научный специализированный журнал. 2008/2 (3). (0,4 п.л.)

13. Волкова П.С. Музыка в современном кинематографе: к вопросу о реинтерпретации // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «Филология и искусствоведение» – Майкоп: Майкопский государственный университет, 2009. – Вып. 1 (41). (0,5 п.л.)

14. Волкова П.С. «Кармен»: к вопросу о реинтерпретации // Культурная жизнь Юга России. Региональный научный журнал. – Краснодар: Краснодарский университет культуры и искусств, 2009. – №1(30). (0,4 п.л.)

Монографии и учебные пособия

15. Волкова П.С. Играем вместе! (Для тех, кто верит чудесам и открывать их любит сам): Книга для учащихся. – Астрахань: Астраханский областной институт усовершенствования учителей, 1993. (6, 5 п.л.)

16. Волкова П.С. Музыкальные занятия в школе: Методические рекомендации. – Астрахань: Астраханский областной институт усовершенствования учителей, 1993. (4,65 п.л.)

17. Волкова П.С. «Музыка начинается там, где кончается слово»: Коллективная монография. – Астрахань – Москва: НТЦ «Консерватория», 1995. (3/20 п.л.) (в соавторстве)

18. Волкова П.С. Музыкальные занятия в условиях полихудожественного развития школы: Учебное пособие. – Астрахань: Астраханский институт усовершенствования учителей, 1999. (6,5 п.л.)

19. Волкова П.С. Риторические модели гуманитарного образования: Монография. – М.: Московский педагогический университет, 2001. (12 п.л.)

20. Волкова П.С. Метафизика огня, или опыт философии искусства: Монография. – Краснодар, 2007. (5,8 п.л.)

21. Волкова П.С. Философия в текстах культуры: Учебно-методическое пособие – Краснодар: Краснодарский университет МВД России, 2007. (2,0/4,0 п.л.) (в соавторстве)

22. Волкова П.С. Социальная природа искусства: Учебное пособие. – Краснодар: Краснодарский университет МВД России, 2007. (3,8/ 4,8 п.л.) (в соавторстве)

23. Волкова П.С. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века): Монография. – Краснодар: Краснодарский университет культуры и искусств, 2008. (12 п.л.)

Статьи, опубликованные в других изданиях

24. Волкова П.С. Стравинский и Пикассо: опыт сравнительного анализа // 100 лет русской музыки (1890–1990): вопросы теории, истории, традиций и новаторства: Материалы всероссийской научно-практической конференции. – Петрозаводск: Петрозаводская государственная консерватория, 1995. (0,2 п.л.)

25. Волкова П.С. Эмотивное взаимодействие вербального и невербального языков как метод интерпретации художественного текста // Язык и культура: Материалы 5-й Международной научной конференции. – Киев: Киевский государственный университет, 1997. (0,5 п.л.)

26. Волкова П.С. Синтетический художественный текст как результат со-бытия «данного» и «созданного» (К вопросу о реинтерпретации текстов культуры) // Взаимодействие искусств: методология, теория, гуманитарное образование: Материалы международной научно-практической конференции. – Астрахань: Астраханская государственная консерватория, 1997. (0,5 п.л.)

27. Волкова П.С. «Ищу союза волшебных звуков, чувств и дум» // Учитель года: лучшее от лучших: Сборник методических материалов. – М.: Московский институт повышения и переподготовки педагогических кадров, 1997. (0,5 п.л.)

28. Волкова П.С. Синтез искусств как метод интерпретации художественного текста (К вопросу эмотивных взаимодействий вербального и невербального языков) // Музыкальный мир романтизма: от прошлого к будущему: Материалы международной научно-практической конференции. – Ростов-на-Дону: Ростовская государственная консерватория, 1998. (0,2 п.л.)

29. Волкова П.С. Хлебников и конкретная поэзия (К вопросу о внутренней форме языка): Материалы VII Международных Хлебниковских чтений. – Астрахань: Астраханский педагогический университет, 1998. (0,5 п.л.)

30. Волкова П.С. Музыка. Риторика. Герменевтика. К вопросу о гуманизации и гуманитаризации образования // Культура, искусство, образование. Проблемы, перспективы развития: Материалы Всероссийской научно-практической конференции. – Смоленск: Смоленский государственный университет, 1999. Ч. I. (0,3 п.л.)

31. Волкова П.С. Синестезия как условие понимания // «Прометей» – 2000 (О судьбе светомузыки: на рубеже веков): Материалы международной научно-практической конференции. – Казань: Издательство КГТУ им. А.Н.Туполева, 2000. (0,3 п.л.)

32. Волкова П.С. Диалог на грани тысячелетий. К вопросу о взаимодействии музыки, риторики, герменевтики // Музыкальный миллениум: Искусство истории – история искусства: Межвузовский сборник научных статей. – Петрозаводск: Петрозаводская государственная консерватория, 2000. (0,5 п.л.)

33. Волкова П.С. Хлебников – Бродский: к проблеме диалога: Материалы VIII Международных Хлебниковских чтений. – Астрахань: Астраханский государственный педагогический университет, 2000. (0,5 п.л.)

34. Волкова П.С. Композитор – исполнитель – слушатель: к проблеме диалога // Современные проблемы музыкального искусства: Материалы Всероссийской научно-практической конференции. – Краснодар: Краснодарский союз композиторов России, 2000. (0,3 п.л.)

35. Волкова П.С. Музыкальное прочтение стихотворения А.С. Пушкина «Дар напрасный, дар случайный» // Взаимодействие му-

зыка с другими искусствами: Межвузовский сборник научных статей. – Челябинск: Челябинское высшее музыкальное училище (вуз) им. П.И. Чайковского, 2000. (0,5 п.л.)

36. Волкова П.С. Понимание текстов культуры: педагогический аспект // Феномен культуры: проблемы теории и истории: Межвузовский сборник научных статей. – Челябинск: Челябинское высшее музыкальное училище (вуз) им. П.И. Чайковского, 2000. (0,5 п.л.)

37. Волкова П.С. «Дон Жуан»: опыт интертекстуального анализа // Дон Жуан в музыкальном искусстве и литературе: Межвузовский сборник научных трудов. – Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория (Академия) им. М.И. Глинки, 2001. (0,4 п.л.)

38. Волкова П.С. Понимание как философско-герменевтическая проблема: Сборник научных трудов кафедры философии МПГУ. – М.: Московский государственный педагогический университет, 2001. (1 п.л.)

39. Волкова П.С. Синтетический художественный текст: к вопросу о диалектике части и целого // Гуманитарные аспекты профессионального образования: проблемы и перспективы: Межвузовский сборник научных трудов. – Иваново – Вологда: Вологодский педагогический государственный университет, 2005. – Вып. 2. (0,8 п.л.)

40. Волкова П.С. Философия практики: к вопросу методологии // Гуманитарные аспекты профессионального образования: проблемы и перспективы: Материалы Международной научно-практической конференции. – Иваново: Ивановский институт ГПС МЧС РФ, 2005. (0,5 п.л.)

41. Волкова П.С. Синтетический художественный текст: *paragpro toto* // Синтез в русской и мировой художественной культуре: Материалы Пятой научно-практической конференции, посвященной памяти А.Ф. Лосева. – М.: Московский государственный педагогический университет, 2005. (0,3 п.л.)

42. Волкова П.С. Текст культуры: диалогический аспект // Лихачевские чтения. – СПб.: С.-Петербургский университет профсоюзов. 2005. (0,2 п.л.)

43. Волкова П.С. Философия игры в контексте семиотики // Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития: Международная научно-практическая конференция. – Астрахань: Астраханская государственная консерватория, 2006. (0,3 п.л.)

44. Волкова П.С. Гуманизация жизненного мира человека в процессе повседневного бытия // Онтология и антропология гуманизма // Материалы межвузовского симпозиума. – Владимир: Владимирский государственный педагогический университет, 2006. (0,3 п.л.)

45. Волкова П.С. Риторика и герменевтика: внутрифилологический синтез // Материалы Шестой научно-практической конференции, посвященной памяти А.Ф. Лосева «Синтез в русской и мировой художественной культуре». – М.: Московский государственный педагогический университет, 2006. (0,3 п.л.)

46. Волкова П.С. Философия искусства: социальный аспект // Гуманитарные аспекты профессионального образования: проблемы и перспективы: Материалы международной научно-практической конференции. – Иваново: Ивановский институт ГПС МЧС РФ, 2006. (0,2/ 0,4 п.л.) (в соавторстве)

47. Волкова П.С. Игра в контексте диалога (к вопросу об исполнительской практике) // Сибирский музыкальный альманах. – Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория, 2006. (0,3 п.л.)

48. Волкова П.С. Кинотекст в пространстве гуманитарного образования: к постановке проблемы // Теория и практика общественного развития: Всероссийский научный журнал. – Краснодар, 2006. – № 3 (6). (0,4/0,5 п.л.) (в соавторстве)

49. Волкова П.С. Современные аудиовизуальные технологии в преподавании предметов гуманитарного цикла // Современные аудиовизуальные технологии в художественном творчестве и образовании: Материалы III Всероссийской научно-практической конференции. – СПб.: С.-Петербургский университет профсоюзов, 2006. (0,3 п.л.)

50. «Метафизика огня»: спец. курс по предмету «Философия» для студентов творческих специальностей (из опыта работы) // Материалы межвузовской конференции. – Горячий Ключ – Краснодар: Краснодарский университет культуры и искусств, 2006. (0,5 п.л.)

51. Волкова П.С. Философия игры: методологический аспект // IV Серебряковские научные чтения. – Волгоград: Волгоградский муниципальный институт искусств им. П.А. Серебрякова, 2007. (0,5 п.л.)

52. Волкова П.С. Фаллические символы в культуре и искусстве: семиотический аспект // Казачье самообразование. 2007. – № 2. (0,4/0,8) (в соавторстве)

53. Volkova P. Italy – Russia: an Experience of A. Tarkovskiy's "Nostalgia" // Italy-Russia: The centuries International scientific conference. – New York – Rome – Krasnodar, 2008. (0,2 п.л.)

54. Волкова П.С. Александр Пушкин – Сергей Беринский: к проблеме диалога // Роль русского языка в формировании российского менталитета. Материалы международной научной конференции (г. Тверь, «Дни славянской письменности и культуры») 22–24 мая 2007 г. – Тверь: Тверской государственный университет, 2007. (0,3 п.л.)

55. Волкова П.С. «Визуальный поворот» в гуманитарном образовании: к вопросу о методе // Актуальные проблемы гуманитарных наук: Сборник статей VI Международной научно-практической конференции. – М., 2007. – Ч. I. (0,4 п.л.)

56. Волкова П.С. Синтетический художественный текст: интерпретация и реинтерпретации // Лихачевские чтения. – Спб.: С.-Петербургский университет профсоюзов, 2007. (0,2 п.л.)

57. Волкова П.С. Кинематограф в контексте экзистенциальной философии: опыт Л. фон Триера // Актуальные вопросы социогуманитарного знания: история и современность: Межвузовский сборник научных трудов. – Краснодар: Краснодарский университет МВД РФ, 2007. – Вып. 2. (0,4 п.л.)

58. Волкова П.С. Оперный текст как реинтерпретация: к проблеме исполнительской культуры вокалиста // Вокальное искусство: психология, педагогика, музыкальный текст и его интерпретация. Фониатрия: Материалы Международной научно-практической конференции. – Астрахань: Астраханское музыкальное училище им. М. П. Мусоргского, 2007. (0,3 п.л.)

59. Волкова П.С. Гоголь–Шостакович: «Нос» // Материалы третьей межвузовской конференции. – Горячий Ключ – Краснодар: Краснодарский университет культуры и искусств, 2007. (0,5 п.л.)

60. Волкова П.С. Опера как социокультурный феномен: Гоголь–Булко: «Записки сумасшедшего» // Сборник материалов научной конференции «Ансамблевое исполнительство: традиции, современное состояние, перспективы». – Краснодар: Краснодарский университет культуры и искусств, 2007. (0,3 п.л.)

61. Волкова П.С. Реинтерпретация текстов культуры: семиотический аспект // Семиотика культуры и искусства: Материалы Международной научно-практической конференции. – Крас-

нодар: Краснодарский университет культуры и искусств. 2007. – Т. I. (0,5 п.л.)

62. Волкова П.С. Текст культуры: к вопросу о реинтерпретации // Музыкальное воспитание в России: прошлое, настоящее, будущее. Материалы Международной научно-практической конференции 7 декабря 2007 года. – Тверь: Тверской государственный университет, 2007. (0,3 п.л.)

63. Волкова П.С. Феномен реинтерпретации в свете компетентностного подхода: к постановке проблемы // Теория и практика общественного развития. Всероссийский журнал. 2007. – № 2 (8). (0,5 п.л.)

64. Волкова П.С. Опера как социокультурный феномен: опыт реинтерпретации // Актуальные вопросы социогуманитарного знания: история и современность: Межвузовский сборник научных трудов. – Краснодар: Краснодарский университет МВД РФ, 2008. – Вып. 3. (0,4 п.л.)

65. Волкова П.С. Неудача в творчестве: философские аспекты // Материалы Международной научно-практической конференции «Наука, творчество, инновации, успех». – Краснодар: Кубанский государственный аграрный университет, 2008. (0,2 п.л.)

66. Волкова П.С. Методологические возможности экзистенциализма в исследованиях современной культуры: к постановке проблемы // Человек, общество, история: методологические инновации и региональный контекст: Сборник материалов Всероссийской научной конференции памяти С.Э. Крапивенского. – Волгоград: Волгоградский государственный университет, 2008. (0,2 / 0,4 п.л.) (в соавторстве).

67. Волкова П.С. «Ностальгия» А. Тарковского: к вопросу реинтерпретации // Италия – Россия: XVIII–XXI. Материалы Международной научной конференции (Краснодар-Рим, 11–19 апреля 2008 г.). – Нью-Йорк – Рим – Краснодар, 2008. (0,5 п.л.)

68. Волкова П.С. Философия искусства: опыт диалога (к вопросу об актуальности прошлого в современной отечественной гуманитарной науке) // Лихачевские чтения. – СПб.: С.-Петербургский университет профсоюзов, 2008. (0,2 п.л.)

69. Волкова П.С. Феномен реинтерпретации: на примере современного кинематографа // Актуальные проблемы гуманитарных наук: Сборник статей VII Международной научно-практической конференции. – М., 2008. (0,4 п.л.)

70. Волкова П.С. Феномен реинтерпретации в контексте компетентностного подхода // Актуальные проблемы современного образования. Материалы Всероссийской научно-практической конференции. – Ставрополь: Ставропольский государственный университет, 2008. (0,6 п.л.)

71. Волкова П.С. Феномен реинтерпретации в контексте истории музыки: к постановке проблемы // Наука, искусство, образование в культуре III тысячелетия: Материалы IV Международного конгресса. – СПб., 2008. – Вып. 11. (0,5 п.л.)

72. Волкова П.С. Феномен синестезии в свете имажинации // Синестезия: содружество чувств и синтез искусства: Материалы Международной научно-практической конференции. Казань, 3 – 8 ноября 2008 года. – Казань: Издательство КГТУ им. А.Н. Туполева, 2008. (0,4 п.л.)

73. Волкова П.С. Реинтерпретация как социокультурный феномен: музыка, поэзия, живопись, кинематограф // Музыка XX века в ряду искусств: параллели и взаимодействия: Сборник статей Международной научной конференции 15–16 октября 2008 года. – Астрахань: Астраханская государственная консерватория, 2008. (0,5 п.л.)

74. Волкова П.С. «Лунная соната»: опыт реинтерпретации // Музыкальная семиотика: Сборник статей Международной научной конференции 14–15 ноября 2008 года. – Астрахань: Астраханская государственная консерватория, 2008. (0,5 п.л.)

75. Волкова П.С. В. Екимовский: «Mondscheinsonate», композиция 60 (опыт реинтерпретации) // Парадигма. Философско-культурологический альманах. – СПб., 2008. – Вып. 11. (0,5 п.л.)

76. Волкова П.С. Художник и время: опыт реинтерпретации (на материале современного кинематографа) // Художник и время: Международная научная конференция. – Краснодар: Краснодарский университет культуры и искусств, 2009. (0,4 п.л.)

77. Волкова П.С. «Три истории» Киры Муратовой: опыт реинтерпретации // Актуальные вопросы социогуманитарного знания: история и современность: Сборник научных трудов. – Краснодар: Краснодарский университет МВД РФ, 2009. (0,8 п.л.)