

**ФЕНОМЕН РЕИНТЕРПРЕТАЦИИ: ОПЫТ ОСМЫСЛЕНИЯ
(на примере современного искусства)**

В статье затрагивается проблема творческого наследия и его интерпретации в современном искусстве (музыкальных и изобразительных текстах культуры, балете, кино и анимации). В контексте постмодернистской эстетики автор размышляет о феномене реинтерпретации как единстве радикального и консервативного, иконоборческого и охранительного.

Ключевые слова: интерпретация, реинтерпретация, переосмысление традиции, личный смысл, познавательный и этический моменты текста.

P. Volkova

**PHENOMENON OF RE-INTERPRETATION: EXPERIENCE OF REFLECTION
(based on the material of contemporary art)**

The article touches upon the problem of creative heritage and its interpretation in contemporary art (visual and musical texts of culture, ballet, cinema and animation). Through the context of postmodernistic aesthetics the author considers the phenomenon of re-interpretation as a unity of radical and conservative aspects.

Key words: interpretation, re-interpretation, reconsideration of tradition, personal meaning, cognitive and ethical moments of text.

На сегодняшний день термин «реинтерпретация» оказывается наиболее актуальным в области филологической науки, о чем свидетельствуют всевозможные иссле-

дования данного феномена сквозь призму самых разных памятников культуры [1]. Вне всяких сомнений, введение в научный обиход интересующего нас понятия во

многим обусловлено столь значимой и активно разрабатываемой в современном литературоведении теорией перевода. Имеется в виду проблема соответствия первоисточника тексту, представленному на отличном от текста оригинала языке.

Принципиальным для нас в истории вопроса о соотношении одного с другим становится необходимость различать перевод как *подражание, ориентированное на сходство*, и *подражание, ориентированное на различие*. В частности, для В. Беньямина перевод как имитация невозможен именно потому, что, стремясь добиться сходства с первоисточником, переводчик сохраняет в итоге только то, что в принципе переводимо. Напротив, Беньямин концентрируется на том, что в оригинале непереводаемо, акцентируя, таким образом, внимание на ситуации несходства, которое ставит под сомнение саму идею перевода. Настаивая на том, что именно непереводаемость есть то, что должно быть переведено, Беньямин позиционирует перевод как формирующий заново понятие истины акт [2, 3].

Примечательно, что во многом развивающиеся под знаком лингвистической парадигмы смежные с филологией области, в числе которых традиционно называют музыковедение (имеется в виду область музыкальной семиотики [4]) и шире — искусствоведение — до последнего времени крайне редко обращались к исследованию феномена реинтерпретации. Однако даже тогда, когда такое случалось, заимствованный характер термина «реинтерпретация» с неизменностью подчеркивался. Здесь уместно вспомнить работу Ю. Г. Кона «Заметки о форме “Фуги для 13-ти инструментов” В. Лютославского: реинтерпретация жанра», в которой крупнейший отечественный музыковед XX в. пишет: «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 каноном. По сути дела, в своей “Фуге” он провел то переосмысление исторически сложившейся

схемы, структуры, которое в литературоведении получило наименование р е и н т е р п р е т а ц и и , т. е. обновления формы, преодоления устоявшихся норм» [5, с. 8].

Принимая во внимание тот факт, согласно которому «сочинение Лютославского служит примером одного из главных (возможно — самого плодотворного) течений в музыке XX века» [5, с. 9], не столько отрицающего традицию, сколько переосмысляющего, трансформирующего ее, можно сделать следующий вывод. Определяющая современное искусство эстетика постмодернизма, двойственная природа которой отмечена одновременным сосуществованием радикального и консервативного, иконоборческого и охранительного, не поддается конструктивному анализу без учета феномена реинтерпретации. Соответственно, выход данного феномена за рамки собственно филологической науки напрямую связан с необходимостью разработки специфического языка искусствознания, без которого ни музыка, ни живопись, ни кинематограф не могут получить адекватной сегодняшней социокультурной ситуации оценки.

В отличие от интерпретации, которая устанавливает некое подобие между оригиналом и переводом, реинтерпретация это подобие отвергает, актуализируя новый взгляд на старые истины. С этой точки зрения опыт реинтерпретации отвечает ситуации, которую Р. Барт обозначил как «смерть автора» [6]. Будучи калькой с известной каждому французу расхожей мысли «Король умер, да здравствует Король!», «смерть автора» есть не что иное, как снятие запрета на необходимость уважать так называемую «волю творца». Имеется в виду тот факт, согласно которому перевод текста первоисточника на другой язык, в том числе язык искусства может рассматриваться лишь как «эхо оригинала».

Несмотря на категоричность представленной позиции, мысль французского семиолога может быть вполне оправданной, поскольку в принципе «не существует ни-

чего абсолютно первичного, что подлежало бы интерпретации, так как все, в сущности, уже есть интерпретация, любой знак по своей природе есть не вещь, предлагающая себя для интерпретации, а интерпретация других знаков...» [7, с. 52]. Более того, принимая во внимание положение Ж. Делеза о том, что всякая интерпретация «напрасно умножает точки зрения, выстраивая их в ряды», вследствие чего художественное произведение превращается в симулякр, отмеченный собственным повторением (воспроизведением) «в расходящемся и смещающемся развитии» [8, с. 92], опыт реинтерпретации может стать своеобразным противодействием «дурной бесконечности». Очевидность высказанного предположения не вызывает сомнения в условиях, когда «тождество читаемого, действительно, разрушается в расходящихся рядах..., подобно тому, как идентичность читающего субъекта рассеивается в смещенных кругах возможного мультипрочтения». Знаменательным здесь можно считать то, что при этом «ничто не теряется, каждый ряд существует лишь благодаря возвращению других», вследствие чего мы уже говорим не просто о симулякре как простой имитации, но, скорее, о действии, «в силу которого сама идея образца или особой инстанции опровергается, отвергается» [8, с. 92–93].

Специально заметим, что данное положение никоим образом не игнорирует важность интерпретации в становлении культуры мышления реципиента, поскольку именно множественность интерпретаций обеспечивает путь вхождения текста в культуру. Другими словами, интерпретация выступает в качестве универсального текстообразующего механизма, в котором отношения между текстом и его интерпретацией основаны на преобразовании некоего базового текста в текст-интерпретацию [9]. Отличаясь динамической природой, такой текст может быть «организован несколькими различными способами» [10, с. 8], что позволяет каждому из субъектов интерпре-

тации обращать внимание на какой-либо значимый для себя момент в том материале, с которым ему приходится работать. Именно в опоре на последний творец и перевыражает смысл интересующего его художественного образца, поскольку, говоря об интерпретации, мы имеем в виду процесс актуализации личностных смыслов работающего с текстом субъекта, рождающихся в результате *согласования противоречий* между «Я» и не «Я». В терминологии М.М. Бахтина момент согласования противоречий есть со-бытие данного и созданного, или, что то же — текста и контекста, познавательного и этического. При этом очевидно, что «данное» («текст») опознается на уровне части нового целого, в качестве которого выступает «созданное» («контекст») точно так же, как ценностный аспект оказывается неотъемлемой составляющей процесса познания [11].

В отличие от собственно интерпретации, обуславливающей гармонизацию отношений, складывающихся между творцом и со-творцом, реинтерпретация вносит в эти отношения дисгармонию, поскольку повторение существующего ранее происходит на фоне активного противодействия тому, что уже есть. Обратившись к методу анализа словарных дефиниций этих, характеризующих феномен реинтерпретации, слов, можно выявить дополнительные значения интересующих нас понятий. Так, термин «повторение» оказался синонимичен лексемам «возобновление», «возвращение», «преломление», «удвоение», «отражение», «восстановление»; термин «противодействие» — лексемам «возражение», «подавление», «разрушение». В итоге процесс реинтерпретации предстает перед нами, с одной стороны, как вечный возврат к прошлому, которое представлено данностью исходного текста, с другой — как устремленность к будущему, которое опознается в реальности настоящего.

Все это позволяет сделать следующий вывод: реинтерпретация художественного текста не столько согласовывает противо-

речия, сколько предельно заостряет разность точек зрения на предмет речи, демонстрируя опыт переосмысления имеющихся интерпретаций. Последние актуализируются вступающим в диалог с текстами культуры субъектом в силу того, что «всякое сказанное слово требует какого-то продолжения», ибо сказанное «никогда не конец, но край речи, за которым — благодаря существованию Времени — всегда нечто следует» (И. Бродский) [цит. по: 12]. Вместе с тем, принимая во внимание тот факт, согласно которому место и роль субъекта интерпретации, равно как и его отношение к тексту первоисточника, меняются в разные культурно-исторические эпохи, отдельным художникам удается избежать аналогий и повторений, что приводит к смене интерпретации реинтерпретацией.

Существуют как вербальные и невербальные реинтерпретации, так и синтетические, построенные на взаимодействии разных видов искусства. Например, вербальной реинтерпретацией новеллы П. Мериме «Кармен» будет рассказ Ф. Искандера «Чигемская Кармен». В качестве невербальной реинтерпретации обозначенной новеллы можно назвать балет «Кармен?!», поставленный финским балетмейстером Кеннетом Кварнстремом на музыку «Кармен-сюиты» Ж. Бизе—Р. Щедрина. Оригинальность идеи, угадываемая уже за вопросительным и восклицательным знаками, присутствующими в названии, заключается в том, что в балете нет женской партии, его исполняют пятнадцать танцовщиков. Наконец, тип синтетической реинтерпретации мы находим в современном отечественном кинематографе и анимации. Имеются в виду фильмы Ю. Кары «Воры в законе» и Г. Бардина «Чуча».

Отгалкиваясь от упоминаемых ранее оппозиций М. М. Бахтина, специально заметим, что нередко в процессе реинтерпретации переосмыслению подвергается не столько текст как «данное», который отсылает нас к проблемам техники или, что то же — к «темам второго рода» (Жолковский—

Щеглов—Мазель) и которое Бахтин связывает с познавательным (гносеологическим) началом, сколько «созданное». Имеется в виду этическая составляющая процесса познания, трансформация которой приводит к смещению акцентов в сфере аксиологии. Здесь важно помнить, что момент равенства всех перед всеми оказывается значимым лишь по отношению к морали. Напротив, в этике на первый план выступает не что иное, как изначальное неравенство. «Весь смысл этики, — пишет И. Левин, — в отсутствии коммутативности “я” и “ты”, поскольку мы должны любить другого больше, чем самого себя» [13, с. 343].

В подобном контексте становится понятным, что концептуальная система каждого отдельно взятого языкового носителя подчиняется закону относительности значений, который формулируется следующим образом: любая трансформация смысла и значимости фактов прошлого, являющаяся следствием пересмотра опыта с позиции текущего актуального личностного «Я», позиционируется как субъективно достоверная. С этой точки зрения реинтерпретация может рассматриваться как частный случай интерпретации, с той лишь оговоркой, что реинтерпретация — не столько рефлексия как таковая, сколько рефлексия эстетическая. В этом качестве реинтерпретация выступает аналогом художественной критики. Обладая свободой от многих ограничений, свойственных специальной (философской, исторической и т. п.) критике, последняя связана обязательством «открывать новое», причем, «не только в критикуемом явлении (произведении искусства), а через его посредство — в самой окружающей субъекта действительности» [14].

Как правило, на такую критику, в сущности, имеет право только тот, кто способен увидеть критикуемое по-новому и заметить в нем то, чего ранее не видели, но что не менее значительно по отношению к прежде замеченному. Несмотря на то, что «художественная критика неизбежно спорит со всеми прежними суждениями об

объекте и его общечеловеческом значении, главная ее функция — утверждать, а отрицание оказывается лишь следствием этой причины» [14]. Именно поэтому в процессе реинтерпретации нельзя игнорировать множественность художественных интерпретаций, осуществляемых на основе базового текста. Более того, «уясняя интерпретации произведения, предпочитая одни из них другим, мы не просто что-то понимаем и переживаем, но и **выявляем, конструируем себя**», рождаясь, подобно автору, в лоне произведения. Именно вследствие «подтверждения и утверждения своего бытия через бытие других» [15, с. 215], которое представлено в множественности интерпретаций, мы вправе говорить об устремленности реинтерпретации к будущему. Речь в данном случае идет о том, что, по сути, рождение субъекта в лоне художественного текста осуществляется не столько в соответствии с тем, что есть — в этом случае субъект не приобретает ничего нового, сколько в соответствии с тем, что должно быть, т.е. с идеалом. Правомочность обозначенной позиции обусловлена следующими обстоятельствами.

В статье «Как я понимаю философию» ее автор — М. Мамардашвили — писал: «В XX веке отчетливо поняли старую истину, что роман есть нечто такое, в лоне чего впервые рождается и автор этого текста как личность и как живой человек, а не предшествует как «злой» или «добрый» дядя своему посланию. В этом смысле и оказалось, что литература, в общем, — не внешняя “пришлепка к жизни” (развлекательная или поучительная) и что до текста не существует никакого послания, с которым писатель мог бы обратиться к читателям. А то, что он написал, есть лоно, в котором он стал впервые действительным “Я”, в том числе от чего-то освободился и прошел какой-то путь посредством текста. Мое свидетельство неизвестное мне самому — до книги» [16, с. 158]. Здесь мысль М. Мамардашвили практически звучит в унисон со словами представителя отечественной филологической шко-

лы начала XX в. А. Потебни, который настойчиво повторял, что понимание есть повторение процесса творчества с той лишь разницей, что в понимающем происходит нечто по процессу, т.е. по ходу, а не по результату тождественное тому, что происходит в самом говорящем [17, с. 82; 78–79]. Отсюда логично предположить, что субъект реинтерпретации, подобно автору, обретает свое второе рождение через трансформацию прежних ценностных доминант, что оказывается возможным посредством работы с художественным текстом.

Примерами такого рода реинтерпретаций также могут быть как вербальные и невербальные художественные образцы, так и синтетические. В первом случае имеются в виду реинтерпретации оды Горация «К Мельпомене», в числе которых А. Фокин называет «Памятник» Г. Державина, «Памятник» Пушкина и «Aere perennius» Бродского [12]. Во втором — графическая серия С. Дали на темы «Капричос» Ф. Гойи и написанная по следам Сонаты № 14 cis-moll Л. ван Бетховена «Лунная соната» московского композитора В. Екимовского. В третьем — художественный фильм А. Тарковского «Ностальгия» [18], в котором режиссер обращается к финалу Девятой симфонии Л. ван Бетховена, точнее, тому ее фрагменту, где композитор осуществляет синтез музыки и слова, озвучивая текст оды «К радости» Ф. Шиллера [19]. Помимо этого, позиционируя реинтерпретацию как динамический процесс, в результате которого осуществляется переосмысление традиции, важно иметь в виду следующее обстоятельство. Существует четыре основных типа реинтерпретаций: между культурами, удаленными друг от друга в пространстве (например, «Крейцера соната» Л. ван Бетховена и Л. Толстого); между культурами, разделенными временем (например, повесть Н. Гоголя «Записки сумасшедшего» и стихотворение И. Бродского «Ниоткуда с любовью...»); между культурами, отделенными друг от друга и во времени, и в пространстве (например, повесть «Нос»

Н. Гоголя и одноименная новелла Р. Акутагавы); так называемая непрямая реинтерпретация между культурами через реинтерпретацию, актуализируемую в другом культурном пространстве (например, являющийся собой «эхо» чеховской «Палаты № 6», но «прочитанный» средствами кинематографа в фильме М. Формана «Пролетая над гнездом кукушки», роман К. Кизи [20]).

Подытоживая все вышеизложенное, можно сказать, что поскольку современное искусство является как авангардом, так и его антиподом, следствием чего становится неоднозначная, заданная бриколажем прошлого и настоящего целостность, обращение к феномену реинтерпретации становится насущной потребностью отечественной гуманитарной науки.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Достаточно указать на некоторые исследования, отмеченные непосредственным вниманием к феномену реинтерпретации, актуальные в среде представителей филологической науки: *Чумаков Ю.* О наполнении терминов мета- и реинтерпретация; *Жданов С.* Образ героя-немца в русской литературе с точки зрения немецкого и русского литературоведения (к проблеме реинтерпретации); *Ковалева Т.* Структурно-смысловые особенности видений в «Слове о создании церкви» в Киево-Печерском патерике (проблема реинтерпретации); *Бережная Е.* О композиции «Евгения Онегина» в теоретических концепциях Ю. Н. Тынянова (к вопросу о реинтерпретации) и т. д. См.: Шестые филологические чтения «Текст и интерпретация: мета- и реинтерпретация». – Новосибирск, 20–21 октября 2005 г.

² См.: *Вальтер Бенджамин.* Задача переводчика. Предисловие к переводу «Парижских картин» Бодлера [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://belpaese2000.narod.ru/Trad/benjamin.htm>

³ *Аронсон О.* Свобода [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Word_versions/Aronson_Freedom.doc

⁴ Подробнее по данному вопросу см.: *Холопова В.* Теория музыкального содержания как наука // Проблемы музыкальной науки. Российский научный специализированный журнал. – 2007. – № 1 (1). – С. 15–24.

⁵ *Кон Ю.* Заметки о форме «Фуги для 13-ти инструментов» В. Лютославского: реинтерпретация жанра // *Donatio musicologica: Сб. статей.* – Петрозаводск, 1994. – С. 7–28.

⁶ См.: *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М., 1994.

⁷ *Фуко М.* Ницше, Фрейд, Маркс // *Кентавр.* – 1994. – № 2.

⁸ *Делез Ж.* Различие и повторение. – СПб., 1998. – С. 92–93.

⁹ *Мурзин Л.* Язык, текст и культура // *Человек – текст – культура.* – Екатеринбург, 1994. – С. 160–169.

¹⁰ *Рикер П.* Герменевтика. Этика. Политика. – М., 1995.

¹¹ *Бахтин М.* Проблема материала, содержания и формы // *М. М. Бахтин. Работы 1920-х годов.* – Киев, 1994.

¹² *Фокин А.* К вопросу о поэтической реинтерпретации на материале творчества Иосифа Бродского [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://krishnahouse.narod.ru/interb.html>

¹³ *Левин И.* Этика: В 2 т. – М., 1994. – Т. 1.

¹⁴ Художественная критика. Субъект // *Критика – толкование* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: Интернет-ресурс: <http://www.teatrobraz.ru/page.php?id=626>

¹⁵ *Розин В.* Мышление и творчество. – М., 2006.

¹⁶ *Мамардашвили М.* Как я понимаю философию. – М., 1990.

¹⁷ *Потебня А.* Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка. Лекция восьмая // *Русская словесность. Антология.* – М., 1997.

¹⁸ *Ностальгия, 1983 (Италия–Россия).* Режиссер А. Тарковский. В ролях: О. Янковский, Э. Йозефсон, Д. Джордано, П. Терено.

КУЛЬТУРОЛОГИЯ, ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

¹⁹ Подробнее по данному вопросу см.: *Волкова П.* «Ностальгия» А. Тарковского: к вопросу реинтерпретации // Италия–Россия: XVIII–XXI: Материалы международной научной конференции. – Нью-Йорк; Рим; Краснодар, 2008. – С. 62–70.

²⁰ Подробнее по данному вопросу см.: *Татарский П.* Тексты культуры в аспекте реинтерпретации: к постановке вопроса // Актуальные вопросы социогуманитарного знания: история и современность: Межвузовский сборник научных трудов. – Краснодар, 2008. – Вып. № 3. – С. 115–120.