

П. С. ВОЛКОВА

Кубанский государственный аграрный университет

УДК 78.072.3+78.071.1

«ЛЕБЕДИНОЕ ОЗЕРО» П. И. ЧАЙКОВСКОГО В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ И РЕИНТЕРПРЕТАЦИЯ

Интерпретация и реинтерпретация: к вопросу терминологии

На фоне неоднозначной для российской действительности социокультурной ситуации, отмеченной бесконечными кризисами, потрясениями и разрывами, У. Эко объясняет засилье всевозможных типов повторений¹, характерных для современного искусства, следующим образом. В эпоху крайней нестабильности, наблюдаемой в разных сферах жизнедеятельности социума, именно искусство способно создавать иллюзию устойчивости [9]. В данном контексте особый интерес представляет опыт *интерпретации* и *реинтерпретации*.

Обращение к обозначенной оппозиции обусловлено современным состоянием дел в области искусства. Имеется в виду типичная для нашего времени ситуация, одна из примет которой связана с циничным паразитированием на оставивших свой след в мировом культурном наследии художественных образцах. Именно актуализация последних и задаёт некое постоянство вкусовых пристрастий в «эпоху перемен». С точки зрения интерпретации и реинтерпретации в качестве такой точки отсчёта выступает базовый текст, или первоисточник. При этом если интерпретация по отношению к базовому тексту позиционируется, по словам Е. Гуренко, – как такая вторичная художественная деятельность, в рамках которой исходный текст сохраняет свою значимость на уровне системы [1], то в случае с реинтерпретацией мы наблюдаем прямо противоположное. Речь идёт о том, что реинтерпретация представляет собой такую художественную систему, в которой продукт первичной художественной деятельности присутствует лишь на уровне элемента. Специально заметим, что обязательное присутствие базового текста как части нового художественного целого обусловлено следующим обстоятельством.

Как правило, вне того контекста, актуализацию которого и обеспечивает отмеченный элемент, процесс осмысления опыта реинтерпретации оказывается заведомо ущербным. Примечательно, что чаще всего в качестве упомянутого элемента выступает название нового художественного произведения, прямо или косвенно обращающее нашу память к

уже существующему в истории искусства образцу. Например, посвящённая Сергею Герасимову кинотрилогия Киры Муратовой «Котельная № 6», «Офелия», «Девочка и смерть» в первом случае отсылает нас к чеховской «Палате № 6», во втором – к трагедии Шекспира «Гамлет», в третьем – к сказке Горького «Девушка и смерть». О важности имплицитно присутствующей в данном случае установки на диалог между «старым» и «новым», который опознаётся в названиях киноновелл, можно судить на том основании, что, например, третья, созданная по рассказу Веры Сторожевой «Случай из жизни» новелла, переименовывается режиссёром по аналогии с двумя другими. Таким образом реинтерпретация приобретает статус первичной художественной деятельности, манифестируя собой переосмысление традиции².

При этом если в случае с интерпретацией диалог складывается между (условно говоря) двумя субъектами – автором и ценителем, то в случае с реинтерпретацией пространство диалога расширяется, поскольку здесь ценитель уже имеет дело как минимум с двумя авторами: творцом классического художественного образца и создателем другого, нового текста. Здесь важно подчеркнуть, что вне отмеченного диалога, будь то общение, складывающееся в процессе интерпретации, либо – в процессе реинтерпретации, говорить равно как о традиции, так и о её переосмыслении не приходится, поскольку налицо – кризис авторства.

Остановимся на ряде художественных произведений, которые послужат наглядной иллюстрацией существующего в современном искусстве опыта. Среди работ, так или иначе отсылающих нас к бессмертному творению П. И. Чайковского и М. Петипа, – новелла С. Параджанова «Лебединое озеро. Зона», одноименный художественный фильм Ю. Ильенко и оригинальная постановка балета «Лебединое озеро» британского хореографа М. Бёрна.

С. Параджанов и Ю. Ильенко: «Лебединое озеро. Зона»

Весной 1988 года к Сергею Параджанову приехал украинский режиссёр Юрий Ильенко, оператор

фильма «Тени забытых предков». Во время многолюдного застолья, воодушевлённый благодарными слушателями, Параджанов «исполнил» свои новеллы, которые создавались в период его заключения в лагере строгого режима. Впоследствии записавший эти новеллы на магнитофон Ильенко осуществил их расшифровку, литературно обработав материал. Им же было дано и название рассказанному – «Лебединое озеро. Зона».

Насколько подобное название соответствует замыслу С. Параджанова? Прежде, чем мы попытаемся ответить на этот вопрос, обратим внимание на следующий момент. Известно, что Сергей Параджанов учился в музыкальном училище при Тбилисской государственной консерватории по классам скрипки и вокала. Помимо этого, во время учёбы он брал уроки танца в хореографическом училище при Оперном театре, что свидетельствует о безусловной образованности режиссёра в сфере искусства, в том числе, о его несомненной музыкальной одарённости.

Более того, именно Сергею Параджанову принадлежит небезосновательная критика фильма И. Таланкина «Чайковский»³. Вот как высказывался по этому поводу мастер: «... Мир, который окружал и влиял на поэзию “Саят-Новы”, ведь здесь, может, и нет поэзии как таковой. Поэт здесь не сидит, не мучится, не вскакивает ночью, не ударяется для смеха в спину ампириного кресла. Чайковский так писал музыку и звал почему-то уродливого напарника. Понимаете, вместо красивого... Вот этот “Чайковский” ... один из провалов. Меня должны понять композиторы. Неужели надо стучать в полированное кресло, вскакивать ночью под гром, бегать босым. Это же чудовищно! Это чудовищно!» [3, с. 616]⁴.

Возвращаясь к интересующему нас вопросу о том, насколько данное Ю. Ильенко название новеллы соответствует замыслу автора, заметим, что, во-первых, содержание новеллы связано с небольшим по продолжительности отрезком жизни решившегося на побег заключённого. Как пишет сам С. Параджанов, это «история человека, вырвавшегося на волю, но всё равно несвободного» [7, с. 343]. Другими словами, в центре повествования – тоска по воле, отсутствие которой неоднократно подчёркивается упоминанием о свободной, гордо парящей в безграничных небесных просторах лебединой стае. Аргументацию представленной позиции мы находим в тексте новеллы: «О чём мечтали они? Поймать лебедя? Увидеть эту красоту у себя в барачке? Обладать ею? Прятать её от Ментов... под кроватью... эту прекрасную, свободную птицу? [здесь и далее курсив мой. – П. В.]»; «И тогда в вышине все – и зеки, и часовые на вышках, и контролёры – слышали, как возник в поднебесье и нарастал, приближаясь, еле уловимый свист падающего тела.

Свист оборвался глухим ударом, почти поглощённым туманом, где-то совсем рядом, за колючей проволокой, за оградой, на свободе, в степи» [там же, с. 347–348].

Во-вторых, смысловое ядро текста С. Параджанова строится в опоре на лексему «верность», что вполне отвечает вошедшей в поговорку лебединой верности: согласно легенде, лебединая пара складывается лишь однажды, поскольку в случае гибели подруги, самец поднимается ввысь и камнем падает на землю, предпочитая смерть жизни без любимой. В-третьих, в новелле имеются частые параллели, подчёркивающие единство человека и птицы. Вот одна из них: начиная свое повествование словами «Такого тумана над Донецкой степью *вожак лебединого* клина не помнил», С. Параджанов, спустя десяток строк, уточняет: «Такого тумана человек не видел никогда в жизни...» Далее, после описания птичьей стаи («И вот уже первая птица, просяив *белоснежной* грудью, прошла на бреющем полёте над самой землей...» [там же, с. 347]) мы читаем: «Из барака один за другим выскальзывали заключённые, все в *белых* исподних рубашках и *белых* кальсонах... Туман поднимался, дымилась зона... и от дерева к дереву, мокрому, впитавшему в себя ледяную влагу тумана, от дерева к дереву, налитому весенними хмельными соками, перебегали, скользили люди в *белом* – в *белых* кальсонах, в *белых* рубашках... босые...» [там же, с. 346]. Примечательно, что и место укрытия беглеца, спрятавшегося внутри полого обелиска, Параджанов рассматривает по аналогии с птичьим пристанищем: «Охалка старого слежавшегося сена и какая-то ветошь вполне напоминали ложе, гнездо» [там же, с. 350].

Помимо этого, нельзя не обратить внимания также и на тот факт, что в новелле Параджанова есть упоминание о балерине, которой автор уподобляет лесного зверька: «Белка взлетала в воздух – они [снежинки. – П. С.] осыпались с ветвей... и всё повторялось снова... белка падала вниз, потом она взмахнула на забор... и, как балерина на пуантах, пробежала-прострочила невесомыми лапками несколько метров под колючей проволокой... и исчезла... там... на свободе...» [там же, с. 346].

Наконец, в-третьих, главная интрига новеллы строится на взаимоотношениях, складывающихся между, казалось бы, двумя непримиримыми врагами: зеком и контролёром, которые впоследствии становятся не просто друзьями, но братьями по крови. При этом трагический финал этого повествования окрашен двумя знаковыми для балета Чайковского цветами: белым и чёрным: «На белой фате пороши лежал юноша – побратим контролёра... он вскрыл себе вены... чёрная кровь... длинными рукавами ушла далеко от трупа... и пожирала эти маленькие белые шарики-снежинки...

...брат стоял над умирающим братом.

Две тысячи человек наблюдали молча» [там же].

Важность этого момента обусловлена следующим обстоятельством. Как пишет Кора Церетели, «Параджанов прежде всего живописец – чем бы он ни занимался, что бы ни создавал... В его фильмах и сценариях, в коротких новеллах-зарисовках смысловый ряд организуется с помощью цветовых и композиционно-живописных решений» [8, с. 8]. Не случайно поэтому в отличие от чёрно-белой смерти «Лебединого озера. Зоны» в «Демоне» и в «Тенях забытых предков» смерть красно-белая.

Вне всяких сомнений, представленный Параджановым материал имеет вполне очевидные приметы, отсылающие нашу память к творению П. И. Чайковского, с той лишь оговоркой, что балет «Лебединое озеро» выступает в данном случае точкой отсчёта для создания нового художественного целого. Подобное предположение видится возможным в силу следующих обстоятельств. В частности, известно, что по поводу одного из несостоявшихся фильмов, героем которого был задуман сказочник Оле-Лукойе, биограф С. Параджанова пишет, что подобным замыслом «Параджанов недвусмысленно бросил перчатку соперничества великому Хансу Кристиану Андерсену. И в тексте сценария, и в остроумных выразительных рисунках-эскизах и экспликациях он доказал, что не собирается ни иллюстрировать, ни интерпретировать сюжеты его известных сказок, а хочет лишь, оттолкнувшись от них, создать в разных тональностях и модуляциях нечто подобное музыкальной импровизации на их тему...» [там же, с. 15]. Соответственно, несмотря на то, что и в первом, и во втором случае концептуальная информация оказывается сфокусированной на таких лексемах, как «верность», «предательство», «любовь», «зло», «обман», суть второй истории прямо противоположна классическому варианту⁵.

Имеется в виду не только одно уточняющее обстоятельство, которое вносит в столь привычное для слуха название балета П. И. Чайковского определённый диссонанс. Речь в данном случае идёт о зоне, поскольку именно отблеск освещающих зону прожекторов вожак лебединой стаи принял за водную гладь озера. Став невольными нарушителями покоя в режимном учреждении, птицы погибают от рук охранников, которые получают приказ стрелять на поражение. Помимо этого, в отличие от сказки Музеуса, сюжетом которой воспользовался композитор, в параджановской новелле погибает только один из героев – зек, не желающий публично отречься от контролёра, некогда давшего ему свою кровь. Другими словами, нарушив «правила игры», согласно которым зек не может быть братом «овчарки», герой автоматически выпадает из стаи, которая обрекает его на смерть. Однако трагичность момен-

та сглаживается мыслью о том, что зек не уходит бесследно: есть женщина, которая ждёт рождения его ребенка.

На наш взгляд, суть подобным образом организованного Параджановым художественного пространства новеллы заключается в следующем. Приобщаясь к высокому искусству балета и умиляясь сказочностью сюжета («над вымыслом слезами обольюсь!») «Лебединого озера», мы подчас забываем о том, что в людской стае способность сохранять верность чувству, будь то чувство благодарности, нежности и т. п. в определённых обстоятельствах становится гарантом сохранения в человеке собственно человеческого. Более того, принимая за истину легенду о лебединой верности, мы нередко упускаем из вида тот факт, что наличие живого чувства и, как следствие, возможности сочувствовать оказывается иногда единственным критерием, на основании которого отличают человека от животного. При этом если в безликой толпе найдутся хотя бы два таких человека, то именно они и станут оправданием греховности мира и род человеческий не прекратится.

В данном контексте мы также не исключаем и другое обстоятельство. Называя свою новеллу именно так, а не иначе, Параджанов, возможно, втайне надеялся на следующее. Постигание смысла рассказанной им истории под музыку «Лебединого озера» П. И. Чайковского, которая звучит внутри каждого из нас, даст читателю не только ощущение причастности к вечности, запечатлённой в непреходящей красоте мелодии, но и возродит живое чувство восторга и благоговения перед гением композитора и – в его лице – перед собственно Человеком.

Подобный художественный опыт мы связываем с опытом реинтерпретации, в рамках которого осуществляется формирующий заново понятие истины творческий акт. 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.

Примечательно, что опыт реинтерпретации, как правило, открыт для последующих интерпретаций. Аргументацию данной точки зрения мы находим в работе Ю. Ильенко, который на основе новеллы С. Параджанова «Лебединое озеро. Зона» снял одноимённый художественный фильм, выступив в качестве режиссёра. Этот фильм стал первой в Украине лентой, созданной независимо от государства совместно с канадскими, американскими и

шведскими продюсерами. Картина стала событием на Каннском фестивале 1990 года, где получила две престижные награды: приз «ФИПРЕССИ» и приз молодых кинокритиков «ЕСКОР». При этом если в новелле Параджанова в центре повествования оказывается история о настоящей мужской дружбе двух людей, волею судеб оказавшихся разделёнными колючей проволокой, дружбе, которая больше смерти, ибо для того, чтобы избежать предательства, главный герой лишает себя жизни, то в фильме Ю. Ильенко акценты проставлены несколько иначе. Самоубийство главного героя в большей степени мотивировано необходимостью отвести опасность от возлюбленной, расправу над которой обещают в случае неповиновения сокамерники главного героя. Обозначенный акцент усилен ещё и тем, что, согласно сценарию, именно случайная подруга зека, а не мать контролёра делает всё возможное, чтобы освобождение наступило как можно раньше.

В остальном фильм полностью отвечает духу новеллы. Важно заметить, что речь в данном случае идёт не только о лаконизме и особенной избирательности в отношении визуальных средств выразительности, о чётко дозированных шумовых эффектах и минимальной актуализации вербального текста. Имеется в виду и то обстоятельство, что в ряде фрагментов фильма мы слышим голоса пролетающей стаи лебедей и видим этих птиц сначала парящими высоко в небе, потом – распротёртыми на телеге, увозящей бездыханные тушки за пределы зоны. Ещё один, примечательный с точки зрения первоисточника, эпизод связан с тем, что у поднявшегося с лежака после переливания крови зека на спине отчетливо просматриваются очертания крыльев. Их возникновение обусловлено небрежностью дежурившей в морге пьяной санитарки: подтекающая под лежащее без движения тело кровь, перекачиваемая из вены контролёра в вену зека, «рисует» на выступающих лопатках свои причудливые узоры⁶.

Отдельного внимания в данном контексте заслуживает музыкальная составляющая художественного текста. Автор киномузыки – Вирко Балеи⁷ – сумел избежать штампов, неотвратимо преследующих художников, которые, подобно гоголевскому Хлестакову, запанибрата с самим Пушкиным!⁸ Напротив, в случае с музыкальной составляющей кинотекста, авторство которой принадлежит некогда нашему соотечественнику, можно говорить не только о тончайшем образом подобранных красках – как звуковых, так и цветовых, но и об удивительном согласовании противоречий, которое складывается между тем, что фиксирует глаз, и тем – что едва уловимо для уха. Так, впервые «мелодия» зарождающегося чувства появляется в сцене, которая происходит внутри полого обелиска «Серп

и молот», символизирующего союз славящих труд крестьянина и рабочего. Сначала «любовный дуэт» мужчины и женщины «исполняется» в тесном пространстве под гул, спровоцированный ударами камней о железо, которые бросает в монумент не справляющийся с ревностью мальчик-подросток – сын возлюбленной зека.

Позднее воспоминание о возлюбленной насыщается в болезненном сне героя не только звуками природы – клёкотом птиц, но и звуками скрипки, альты, тремоло струнных, флажолетами, на фоне которых краткие попевки, не выходящие за пределы диапазона терции, кварты и сексты, уподобляются взмаху крыльев свободно парящих птиц. В то же время, будто издалека слышимые обрывки оркестрового звучания свидетельствуют о подлинно человеческом чувстве, высота которого обусловлена культурой отношений, не позволяющих загнанным в угол в своем бесконечном одиночестве людям опуститься до звериного инстинкта. Это хрупкое состояние внутреннего созерцания, в котором музыка бытия отвечает музыке любви, не грешит ни стилизацией печально известного классического балета, ни переделкой «старого» на новый лад, которая прочно завоевала себе место в современной социокультурной ситуации под названием «ремейк», ни пошлой имитацией. Будучи исключительно авторской, эта музыка столь же искренна и проникновенна, сколь и прозрачна, эфирна, поскольку чувство любви и нежности насквозь пропитано воздухом и так отстоит от всего плотского, земного, что ощущение близости двух людей скорее постигается душой, нежели телом. Единственная параллель с музыкой П. И. Чайковского, которая кажется оправданной и допустимой, – это тончайшая психологичность и глубина, которые не оставляют слушателя безучастным.

Думается, что представленный кинематографический опыт демонстрирует блистательно организованный процесс интерпретации параджановской новеллы, в котором режиссёр и композитор одинаково талантливо озвучили вербальный текст, наполнив его зрительными образами. Сохранив смысл первоисточника, авторы сумели избежать следования букве, которая незримой нитью связала новеллу и музыку балета Чайковского «Лебединое озеро». Однако именно те, упоминаемые нами ранее детали, которые позволили зрителю воочию ощутить глубинное родство птицы и человека, помогают за искусно рассказанной столетия назад сказкой увидеть подлинность человеческого чувства, воспетого композитором.

М. Бёрн. «Лебединое озеро»

Другой опыт связан с именем М. Бёрна, в оригинальной постановке которого в 1995 году, в Лондоне, состоялась премьера балета П. И. Чайковского «Ле-

бединое озеро», хотя балетом в полном смысле этого слова данный спектакль не является. В отличие от классического балета хореография М. Бёрна во многом перекликается с танцевальными номерами, которые исполняет труппа шоу-балета Аллы Духовой «ТОДЕС». Обращение именно к этому материалу на фоне параджановской новеллы обусловлено тем фактом, что в качестве главных действующих лиц балетного спектакля выступили не те, столь милые сердцу романтически настроенного зрителя Принц и Одетта, а Принц и Белый Лебедь. Примечательно, что в ответ на претензии со стороны критики, считающей вариант постановки классического балета гей-версией⁹, М. Бёрн весьма определённо сказал, что он не думал создавать ничего похожего. В центре его спектакля – драма человека, который не находит вокруг никакого понимания, и лишь Белый Лебедь как alter ego Принца оказывается для него единственным Другим, способным принять его таким, какой он есть.

Если бы не впечатляющая своими размерами кровать, которая, подобно трансформеру, оказывается весьма многофункциональной¹⁰, вследствие чего значительная часть балетного спектакля выстраивается в опоре именно на эту столь важную деталь интерьера, слова режиссёра можно было бы принять на веру. Однако в действительности именно спальня принца оказывается сильной позицией в визуальном пространстве спектакля, поскольку с неё начинается и ею же заканчивается романтическая история о недостижимости счастья в мире денег, славы, гордыни и торжества подлости.

Более того, на фоне проблемы интимного характера, которая сыграла роковую роль как в жизни П. И. Чайковского, так и Сергея Параджанова¹¹, постановка М. Бёрна видится незатейливым образчиком китч-продукции, в котором угадывается откровенное педалирование столь одиозной на сегодняшний день темы. Причём, если говорить о критерии оценки, под который подпадает это «произведение», то, пожалуй, наиболее точно отвечающей действительному положению дел будет такая квалификация бёрновской постановки, которая соответствует низовой форме ремейка – апгрейту.

Если собственно ремейк являет собой «переписывание» известного текста на язык современности, вследствие чего классический образец оказывается в ремейке полностью измененным за исключением фабулы, то апгрейт, по свидетельству М. Загидуллиной, демонстрирует собой практически дословный пересказ текста оригинала при сокращении сюжетных поворотов, пусть и минимальных. При этом происходит изменение обстоятельств, замена имён, профессий, использование жаргонизмов и уничтожение наиболее ярких примет оригинала¹². По аналогии с ремейком, древней формой которого М. Загидуллина называет жанр травести,

попробуем предположить, что в обратной исторической перспективе апгрейту, скорее всего, предшествовала самая строгая форма пародии – «минимальная пародия». Её цель – дословное повторение известного текста и придание ему нового значения [10, с. 28].

По сути, «придание нового значения» состоит в том, что трагедия Принца и Одетты оборачивается трагедией однополой любви, поскольку черты Белого Лебедя, своего единственного друга, Принц угадывает в Незнакомце, претендующем на роль любовника его матери, чей образ позиционируется в соответствии со скабрёзными историями, связанными с именем некогда царствующей на российском престоле особы. В итоге предательство со стороны самых близких принцу людей, а также неприятие его лебединой стаей приводят главного героя к гибели. В предсмертном бреде никто другой, как Белый Лебедь, олицетворяющий теперь уже неземной идеал, не только оказывается с Принцем плечом к плечу против агрессивно настроенного большинства, но и уходит с ним в область детских грёз, наполненных чистотой помыслов.

Ещё один факт, который свидетельствует о несомненном кризисе авторства, связан с тем, что музыка П. И. Чайковского, под которую танцуют участники труппы М. Бёрна, звучит в записи. Другими словами, столь важное для любого балетного спектакля триединство дирижёра, режиссёра и художника¹³ оказывается изначально ущербным, в силу того, что главная составляющая целостности подобного рода постановок – музыка – изымается из культурного диалога, уподобляясь «мёртвой вещи». Подобный опыт отсылает нас к столь негативно оцениваемым С. П. Дягилевым – поклонником классического балета – «дунканизмам»¹⁴, которые этот выдающийся театральный деятель относил исключительно к любительству.

В целом, опыт М. Бёрна соответствует псевдокультурной интерпретации, которую можно сравнить с бездарным исполнением классического образца, в процессе которого утративший чувство меры музыкант не замечает, что выбранный им темп, манера звукоизвлечения, несдержанность или, напротив, излишняя чопорность искажают замысел композитора настолько, что гениальная вещь оборачивается пародией на саму себя. Подобный опыт превращает, по мысли Ж. Делёза, художественное произведение в симулякр, отмеченный собственным повторением (воспроизведением) в расходящемся и смещающемся развитии. При этом сам автор оказывается заложником одномерно воспринимаемого социокультурного контекста, не имея возможности и таланта его преодолеть, поскольку заявка на оригинальность лишь «напрасно умножает точки зрения, выстраивая их в ряды» [4, с. 92].

Подытоживая всё вышеизложенное, заметим, что в условиях противостояния обществу потребления опыт реинтерпретации позиционируется нами как один из действенных механизмов, способствующих актуализации диалога сознаний. Имеется в виду ситуация, в рамках которой первоисточник выступает в качестве интерпретирующей

системы по отношению к опыту реинтерпретации, в котором он присутствует как «эхо оригинала». Вместе с тем, являя собой образец работы с «художественной действительностью»¹⁵, реинтерпретация позволяет противостоять «дурной бесконечности», опознаваемой в многочисленных повторах и имитациях.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В их числе такие, как *remake* от англ. «сделать заново», «обновить», употребляемое по отношению к новой постановке старого сюжета (хотя, как отмечают кинокритики, вероятно, уже осуществлённую 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 идёт 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); «повторная интерпретация»; «транзакция» 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» и т. п.

² Подробнее по данному вопросу см.: [2].

³ «Чайковский» (1970). Режиссёр И. Таланкин. Сценаристы Б. Метальников, Ю. Нагибин, И. Таланкин. Оператор М. Пилихина. Композитор П. И. Чайковский. В ролях: Алла Демидова, Евгений Евстигнеев, Кирилл Лавров, Евгений Леонов, Антонина Шуранова, Иннокентий Смоктуновский, Владислав Стржельчик, Бруно Фрейндлих, Майя Плисецкая, Лилия Юдина, Николай Трофимов, Аркадий Трусов. Фильм был отмечен следующими наградами: Приз за мужскую роль (актёр Иннокентий Смоктуновский) и Диплом жюри на Международном кинофестивале в Сан-Себастьяне (1970); Номинация на «Оскар» по категориям «лучший иностранный фильм» и «адаптация музыки» (1971).

⁴ Справедливости ради, заметим, что, поскольку композитор, по свидетельству современников, страдал острой неврастенией, художественные находки режиссёра могут быть некоторым образом оправданы.

⁵ Напомним, что как либретто, так и музыка балета неоднократно переделывались. В данном случае речь идёт о либретто В. Бегичева и В. Гельцера.

⁶ В новелле, напротив, жизнь зека спасает «старая опытная врачиха», которая «при первом осмотре обнаружила, что он жив» [7, с. 357].

⁷ Вирко Балей – современный композитор и дирижёр украинского происхождения. Начав заниматься музыкой в одной из школ Украинского Музыкального Института (УМИ), В. Балей завершает своё музыкальное образование в консерватории Лос-Анджелеса. Среди учителей, совершенствующих мастерство В. Балея по композиции, фортепиано и дирижированию, такие педагоги, как Р. Савицкий, Р. Левина, М.-Х. Регер, В. ван дер Берг и др.

На сегодняшний день Балей является успешным деятелем американской музыкальной культуры в различных её ответвлениях: дирижировании симфоническим оркестром, концертно-исполнительской деятельности, музыковедении, педагогике.

⁸ Здесь в качестве примера, повергшего в недоумение ожидающую шедевра публику, можно привести фильм А. Кончаловского «Щелкунчик и Крысиный Король». Амбициозное решение режиссёра использовать в своём фильме музыку П. И. Чайковского, преподнесенную Э. Артемьевым в свойственной современному композитору манере, привело к псевдокультурному диалогу. В числе примет последнего назовём тотальную вторичность, примитивизацию гениальной музыки вследствие её «подгонки» под бездарно зарифмованные строки, которые иначе как надругательством над русской речью не назовёшь, а также дисгармонию, возникающую между зрительным рядом и рядом музыкальным. Примечательно, что в ответ на вопрос корреспондента «Российской газеты», почему в фильме актёры поют на музыку Чайковского, А. Кончаловский сказал следующее. «Я столкнулся со сложнейшей проблемой. Мне нужно было делать мюзикл, в котором должны были звучать только темы Чайковского. Но у Чайковского нет киномузыки. У Чайковского есть музыка к балету. А киномузыка – сложный процесс и композитору Эдуарду Артемьеву пришлось потрудиться, чтобы в симфоническую ткань киномузыки ввести темы Чайковского. Но переделок, надо сказать, немного. У меня не было никаких сомнений в том, что нужно брать именно музыку Чайковского. Есть такая популярная история: когда Чайковский услышал свою музыку в ресторане, а оркестр слегка фальшивил, он сказал: “Я так счастлив. Мою музыку в ресторане играют!”. Он очень хотел быть популярным композитором и не думаю, что он на нас обиделся бы. Если бы ему сказали, что его произведения услышат несколько десятков миллионов человек, он бы сказал “спасибо”».

Будучи уверенным в том, что «употребив» Чайковского в своём фильме, режиссёр буквально его облагодетельствовал, на возражение корреспондента о том, что у зрителя есть определённый настрой на музыку Чайковского, Кончаловский ответил: «А вы представьте себе, что я снял фильм “Щелкунчик” без музыки Чайковского». Заметим, что пусть подобный опыт (имеется в виду музыкальный фильм Л. Квенхидзе «Орех Кракатук», 1977) и не стал шедевром, однако, по сравнению с работой А. Кончаловского, он выигрывает хотя бы присутствием в нём В. Шубарина (Щелкунчик) и М. Лиёпы (Мышиный король), а также авторской музыки В. Лебедева. В итоге, пытаясь объяснить корреспонденту, что же тогда делал режиссёр, если «не балет Петипа и Чайковского и даже не Гофмана», А. Кончаловский ответил: «Я делал свободную интерпретацию определённых тем» (Российская газета. – 2010. – 25 декабря).

⁹ Специально заметим, что все лебеди, в том числе и те, которые исполняют «Танец маленьких лебедей», в постановке М. Бёрна представлены исключительно мужским составом.

¹⁰ Знаменательно, что кровать выступает на сцене не только в своём прямом назначении, но и в качестве трибуны – возвышения, предназначенного для царствующих особ и их приближённых, а также плацдарма, отмеченного как зарождением непростых отношений, складывающиеся у Принца с Белым Лебедем и его сородичами, так и их смертью, обусловленной гибелью главных персонажей.

¹¹ Согласно документам, кинорежиссёр киностудии им. Довженко был осуждён Верховным судом Украинской Республики за «...пристрастие к гомосексуализму» (Петиция в адрес Верховного Совета Украинской Советской Социалистической республики // Сергей Параджанов. Исповедь. – СПб., 2001. – С. 633).

¹² Подробнее по данному вопросу см.: [5].

¹³ Подробнее по данному вопросу см.: [6].

¹⁴ Имеется в виду опыт американской танцовщицы Айседоры Дункан, которая организовала школу танцев в Советской России. Л. Л. Сабанеев так описывает её «более де-

коративное, чем содержательное» выступление в Москве: «Так как она уже не могла танцевать, то она ограничилась тем, что прошла по диагонали сцены Большого театра с каким-то младенцем на руках, который, как мне объяснили, символизировал рождающийся интернациональный коммунизм, с красным флагом в руке под звуки “Интернационала”» (Сабанеев Л. Л. Айседора Дункан в Советской России // Сабанеев Л. Л. Воспоминания о России. – М., 2004. – С. 190). Безусловно, Сабанеев в данном случае иронизирует над ситуацией, в рамках которой разговор о якобы особом символизме являет собой лишь особую тактику, которая продиктована исключительно немощью творца.

¹⁵ Согласно М. Ш. Бонфельду, категория «художественная действительность» «представляет собой обобщение черт и характерных особенностей каждого художественного творения, которые возникли не как отражение действительности реальной, но как рефлекс уже отражённой однажды действительности в другом художественном произведении» (Бонфельд М. Ш. Творчество как интерпретация // Проблемы художественной интерпретации в XX веке: тез. Всерос. науч.-практ. конф. – Астрахань, 1995. – С. 3–5).

ЛИТЕРАТУРА

1. Гуренко Е. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). – Новосибирск, 1982.

2. Волкова П. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века): монография. – Краснодар, 2009.

3. Выступление Сергея Параджанова в Минске перед творческой и научной молодёжью Белоруссии 1 декабря 1971 года // Сергей Параджанов. Исповедь. Приложение. – СПб., 2001. – С. 607–624.

4. Делёз Ж. Различие и повторение. – СПб., 1998.

5. Загидуллина М. Ремейки, или Экспансия классики // Новое литературное обозрение [Электронный

ресурс]. – URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/69/us12.html>.

6. Нестьева М. Целостность спектакля – где она? // Музыкальная академия. – 2007. – № 1. – С. 126–136.

7. Параджанов С. Лебединое озеро. Зона // Сергей Параджанов. Исповедь. – СПб., 2001. – С. 341–364.

8. Церетели К. Остров Параджанова // Сергей Параджанов. Исповедь. – СПб., 2001. – С. 7–18.

9. Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна // Философия эпохи постмодерна. – Минск, 1996.

10. Gerard G. Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Aesthetica. – Frankfurt am Main, 1993.

Волкова Полина Станиславовна

доктор философских наук, доктор искусствоведения, профессор кафедры культурологии и социологии Кубанского государственного аграрного университета

