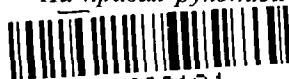


Федеральное государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Краснодарский государственный университет
культуры и искусств»

На правах рукописи



004602104

ТАТАРСКИЙ Петр Андреевич

РЕИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТЕКСТОВ КУЛЬТУРЫ

(на примере кинематографа XX века)

24 00 01 – теория и история культуры
(философские науки и культурология)

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата культурологии

20 МАЯ 2010

Краснодар – 2010

Работа выполнена на кафедре теории и истории культуры ФГОУ ВПО «Краснодарский государственный университет культуры и искусств»

Научный руководитель: доктор философских наук, профессор
Волкова Полина Станиславовна

Официальные оппоненты: доктор философских наук, профессор
Махлина Светлана Тевельевна
доктор культурологии, профессор
Саяпина Ирина Анатольевна

Ведущая организация: Тверской государственный
университет

Защита состоится «20» апреля 2010 г в «15» часов на заседании Диссертационного совета Д 210 007 02 по специальности 24 00 01 – теория и история культуры (философские науки и культурология) при ФГОУ ВПО «Краснодарский государственный университет культуры и искусств» по адресу
350072, Краснодар, ул. 40-лет Победы 33, корп 1, конференц-зал

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ФГОУ ВПО «Краснодарский государственный университет культуры и искусств»

Текст автореферата размещен на сайте Краснодарского государственного университета культуры и искусств <http://www.kguki.info>
«18» марта 2010 г

Автореферат разослан «19» марта 2010 г

Ученый секретарь
диссертационного совета

В И Лях

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. В эпоху постмодернизма роль базового текста, выступающего в качестве первоисточника, становится как никогда значимой. Подобное положение дел обусловлено самыми разными причинами, среди которых – кризис идей как проявление общего кризиса культуры, снижение творческой одаренности представителей современного социума¹, усиление коммуникативной направленности художественного текста, а также высокий нравственный стержень классического искусства. При этом само понятие «текст», столь актуальное для гуманитарной науки, трактуется современными исследователями достаточно широко.

Сегодня *текстуальность* пронизывает не только вербальные (словесные) художественные произведения, но и визуальные (изобразительные), аудиальные (музыкальные), синтетические (например, балет, опера и др.) Соответственно, наиболее отвечающим современной научной парадигме будет не столько понятие «текст», которое в большей степени связывается с областью филологических знаний, сколько «текст культуры». Согласно А. Брудному, текст культуры – «связная, компактная, воспроизводимая последовательность знаков или образов, развернутая по стреле времени, выражающая некоторое содержание и обладающая смыслом, в принципе доступным пониманию. Текст рассматривается как смысловой компонент акта коммуникации»².

Если попытаться реконструировать процесс влияния уже существующих текстов культуры на творчество современного автора или, что то же – процесс «вливания смыслов» (А. Лурия) в новое художественное целое, то при всем разнообразии приемов один из ведущих методов, наряду с методом интерпретации, будет метод реинтерпретации. В отличие от интерпретации, представляющей собой процесс истолкования, перевод на более понятный язык того или иного текста, целостность которого с неизменностью сохраняется, реинтерпретация вследствие «*уточнения и изменения* смысла и значения первоначально интерпретируемой информации (выделено нами – П.Т.)»³, с неизбежностью порождает новое художественное целое. Примечательно, что в новом произведении базовый текст зачастую присутствует лишь на уровне элемента системы, в качестве которого может выступать название текста-первоисточника⁴.

¹ Об этом, в частности, свидетельствуют статистические данные Е. Максимова, исследования А. Дуброва, В. Рудника, В. Эфроимсона. См. Волчек О. Геокосмос и человек. Монография СПб., 2006.

² Брудный А. Психологическая герменевтика. М., 1998. С. 20.

³ Яценко Н. Реинтерпретация // Толковый словарь обществоведческих терминов. М. 1999. С. 237.

⁴ См. Волкова П. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века). Монография. Краснодар, 2008.

Другими словами, реинтерпретация в данном контексте позиционируется как следующая, по отношению к интерпретации, ступень в понимании исходной структуры, связанная с ее *переосмыслением*. Такое новое понимание нередко отличается критической направленностью, поскольку послуживший точкой отсчета в работе художника базовый текст и его реинтерпретацию порой разделяют десятки и сотни лет. Более того, исходный текст и текст, созданный посредством метода реинтерпретации, могут принадлежать разным культурам, а их авторы – жить на разных континентах во времена отличных формаций.

Специально заметим, что в исторической перспективе как реинтерпретация приходит на смену интерпретации, так и порождаемый в процессе реинтерпретации новый художественный текст нередко оказывается подвержен последующим интерпретациям. Например, античный миф об Орфее есть переосмысление древнеавилонской поэмы «Сошествие Иштар в обитель мертвых», связанной со «страстями» о верховном боже-стве Бела-Мардуке. Если первые оперы на этот сюжет – имеются в виду оперы «Эвридика» Я. Пери и О. Ринуччини (1600) и «Орфей» К. Монтеверди и А. Стриджо (1607) – суть интерпретации античного мифа, то более поздняя опера «Орфей и Эвридика» К. В. Глюка и Р. Кальцабиджи, созданная в 1762 г., выступает его реинтерпретацией. Именно в этой опере Эвридика, согласно воле богов, оживает после прикосновения стрелы Амура. Еще один пример связан с творчеством Т. Манна. Его новелла «Смерть в Венеции» выступает реинтерпретацией классического мифа, тогда как одноименный художественный фильм Л. Висконти становится интерпретацией манновской новеллы. Аналогичным образом реинтерпретация упомянутого мифа присутствует в произведении Г. Грасса «Жестяной барабан», экранизация которого режиссером Ф. Шлендорфом в 1979 г. может рассматриваться уже в качестве интерпретации романа.

Обращаясь к опыту реинтерпретации, представленному в современном кинематографе, мы полностью отдаем себе отчет в том, что, по сути, интересующий нас феномен со всей очевидностью просматривается на пересечении самых разных видов искусства. Более того, вследствие своей универсальности, он открыто заявляет о себе в самых разных областях гуманитарного знания: от филологии (лингвистики) до философии. В частности, В. Демьянков пишет о ситуации, когда ожидают услышать одно, а слышат другое, вследствие чего сопоставительная оценка вероятности не подтверждается. Такое переосмысление информации позиционируется исследователем как частный случай «глобального реинтерпретирования»⁵. В свою очередь, по мысли В. Налимова, «если мы теперь обратимся к философским и религиозно-философским текстам, то заметим, что

⁵ Демьянков В. Интерпретация, понимание и лингвистические аспекты их моделирования на ЭВМ. М., 1989.

они важны для нас не просто как некоторые факты истории, а как узловые точки человеческой мысли, которые можно без конца реинтерпретировать. Может быть, вся философская мысль есть не более чем некий процесс нескончаемой реинтерпретации того, что уже было ранее сказано – а кто первый сказал что-то очень важное, мы не знаем»⁶

Тем не менее, обращение к феномену реинтерпретации в процессе осмысления такого синтетического текста культуры, как кино представляется на сегодняшний день наиболее перспективным. С одной стороны, аргументацией представленной точки зрения может послужить тот факт, что современная культура имеет сегодня все основания претендовать на статус «онтологии визуального», поскольку именно визуальность выступает в качестве общего принципа структурирования ее продуктов, когда «все смыслы обретаются в напряжении между господством взгляда и неограниченным богатством визуального объекта»⁷

С другой стороны, будучи релевантным постмодернистской идеологии, отличающейся движением к интердисциплинарности, к преодолению материальных барьеров и специализаций в художественной практике, метод реинтерпретации с наибольшей полнотой поможет осмыслить изменения в области киноиндустрии, вызванные глубинной трансформацией социума и культуры в период постмодернизма. Имеется в виду ситуация, когда «в определенные исторические эпохи приходит пора сложившиеся представления проверить практикой жизни нового времени и преобразовать в соответствии с новыми духовными и творческими потребностями»⁸

Степень изученности проблемы На сегодняшний день работы, посвященные визуальной культуре, весьма многочисленны. В первую очередь, речь идет о сборнике научных работ под редакцией Е.Р. Ярской-Смирновой, П.В. Романова, В.Л. Круткина и др., который получил название «Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность». Весомый вклад в изучение визуального аспекта современного искусства был внесен исследованиями в области кинематографии, театра и других экранных искусств таких отечественных и зарубежных ученых, как И. Вайсфельд, Е. Габрилович, С. Герасимов, З. Лисса, А. Монтегю, К. Разлогов, Ж. Садуль, С. Севастьянова, В. Храмов, Т. Шак, С. Эйзенштейн, Д. Элкинс и др.

Сущность феномена интерпретации в осмыслении художественного текста, причем не только в процессе его восприятия, но и собственно

⁶ Налимов В. Спонтанность сознания. М., 1989. С. 126

⁷ Горных А. Повествовательная и визуальная форма: критическая историзация по Фредрику Джеймисону // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность. Сб. научных статей. Саратов, 2007. С. 413

⁸ Никифоров В. Искусство как интерпретация // Проблемы художественной интерпретации в XX веке. Астрахань, 1993. С. 1

исполнения (когда этого требует жанр) достаточно полно раскрыта представителями герменевтической концепции в лице А. Брудного, Г. Гадамера, Е. Гуренко, В. Дильтея, В. Кузнецова, Ф. Шлейермахера и др. В отличие от интерпретации, феномен реинтерпретации на сегодняшний день остается мало изученным. Несмотря на то, что в ряде работ из области философии (В. Налимов), философии искусства, в том числе теории и истории искусства (П. Волкова, И. Роговин), филологии (лингвистики) (В. Демьянков, А. Фокин), музыкознания (Л. Казанцева, Ю. Кон), психологии (Н. Майсак) реинтерпретация оказывается в центре внимания ученых-гуманитариев, рассмотрение данного феномена в контексте культурологического дискурса не предпринималось. Точно также вопрос о выявлении реинтерпретационной стратегии на материале кинематографа не был поставлен ни в отечественных, ни в зарубежных исследованиях.

В то же время, в ряде работ представителей современного гуманитарного знания рассматриваются такие типичные для эпохи постмодернизма явления, как симулякр, деконструкция (Ж. Бодрийяр, Ж. Делез), ремейк (Т. Лейч, М. Загиддулина, А. Усманова). Обращение к этим феноменам позволяет получить более глубокое и полное представление о реинтерпретационной стратегии. Отдельный блок составляют работы по семиотике, в том числе по семиотике кино (П. Волкова, В. Гриценко, Ю. Лотман, С. Махлина, Г. Почепцов, В. Розин, И. Саяпина, Ю. Степанов и др.).

Объект исследования – реинтерпретация как социокультурный феномен.

Предмет исследования – интертекстуальные связи, складывающиеся между литературой, музыкой и кино как синтетическим текстом культуры.

Материал исследования представлен игровым – прежде всего американским – кинематографом XX века. Обращение к американскому кино обусловлено его особой массовостью, а также связью с новейшими мультимедийными, звукозаписывающими и операторскими технологиями, которые обеспечивают ему исключительную зрелищность. В числе художественных произведений, рассматриваемых в контексте опыта реинтерпретации, фильмы М. Формана («Пролетая над гнездом кукушки»), Д. Финчера («Бойцовский клуб»), Т. Демме («Кокаин»), Л. фон Триера («Расекая волны» и «Танцующая в темноте»), Дж. Уильямса («Письмо незнакомки»). Помимо этого, в диссертационном исследовании анализируется значительный пласт мировой художественной литературы, представленной именами Гоголя («Записки сумасшедшего»), Тургенева («Затишье»), Чехова («Палата № 6»), Достоевского («Бесы», «Братья Карамазовы»), Ч. Паланика («Бойцовский клуб»), К. Кизи («Над кукушкиным гнездом») и др.

Цель исследования – изучить креативные возможности реинтерпретационной стратегии в становлении диалога эпох, времен и культур, актуализируемого на примере западного кинематографа.

Задачи исследования

- изучить феномен реинтерпретации в культурологическом дискурсе постмодернизма,
- осуществить интертекстуальный анализ романов К Кизи и Ч Паланика, а также созданных на их основе художественных фильмов режиссеров М Формана и Д. Финчера,
- выявить моменты общности и различия между текстом первоисточника и кинотекстом, обусловленные динамикой социокультурных процессов,
- обозначить роль особого (пограничного) состояния сознания в становлении образов и концепции нового художественного целого в контексте психоделической революции,
- определить условия, способствующие состоятельности культурного диалога, складывающегося между Россией и Западом на пересечении прошлого и настоящего

Теоретико-методологическая основа исследования базируется на комплексе материалов по общим и частным проблемам интерпретации и реинтерпретации уже упоминавшихся ранее авторов. В основу исследования положены также труды по филологии и лингвистике. Прежде всего – это исследования по теории интертекстуальности Ю Кристевой, Р Барта. У. Эко и др. Ценным подспорьем явились исследования, посвященные общим методологическим вопросам в рамках филологической науки (М. Бахтин, Г. Богин, М. Гаспаров, Р. Зобов, М. Мостепаненко), в том числе изучению классических литературных текстов и творческого процесса писателя (В. Вересаев, В. Нугатов, Э. Хелегаард и др.). При этом незаменимую роль в процессе работы над диссертационным исследованием сыграли материалы киноэнциклопедий и словарей. В то же время, междисциплинарный статус диссертационной работы потребовал обращения к трудам отечественных музыковедов, занимающихся вопросами музыкальной композиции и драматургии (М. Арановский, В. Бобровский, М. Бонфельд, Л. Казанцева, В. Фраенов, Ю. Холопов и др.).

Значительным подспорьем в разработке проблематики диссертационного исследования стали труды по общей и специальной психологии, по теории творческого процесса (М. Арановский, О. Волчек, Н. Коляденко, А. Муха), статьи о музыке в кинематографе (Э. Артемьев, А. Тарковский, Д. Шостакович и др.). Здесь же уместно назвать и исследования, посвященные раскрытию творческого процесса в контексте психоделической революции (Е. Косилова, Ф. Шак и др.).

Методология исследования основывается на принципах аналитического подхода, разработанных П. Волковой в процессе изучения опыта реинтерпретации. Также в диссертации применены историко-культурологический подход, метод аналогий, компаративистика; семиотический подход, семантический анализ. Помимо этого, в качестве ведущих методов исследования выступили методы интертекстуального и сравнительного анализа, а также метод реконструкции художественного текста. Обозначен-

ная методология осуществляется в контексте межпредметных связей, основанных на интеграции науки и искусства.

Научная новизна исследования определяется следующим

- обоснован тезис о том, что реинтерпретация представляет собой социокультурный феномен,

- осуществлен интертекстуальный анализ лучших образцов современного американского кинематографа, актуализируемый в рамках реинтерпретационной стратегии,

- установлено, что классическая литература, в первую очередь русская, является на сегодняшний день основным донорским текстом для американского кинематографа,

- констатируется, что особое состояние сознания становится новым объектом для построения сюжетной фабулы в современном американском кинематографе,

- кинотекст позиционируется как синтетический художественный текст, в котором взаимодействуют вербальный, визуальный и аудиальный типы художественной информации

Положения, выносимые на защиту:

1 Феномен реинтерпретации являет собой процесс переосмысления традиции, который выступает залогом развития всякого искусства вообще. В контексте постмодернистской идеологии, а также ценностных приоритетов, актуальных для общества потребления, реинтерпретационная стратегия позволяет

- во-первых, преодолеть «мозаичность культуры» (А. Моль) с тем, чтобы на смену фрагментарному, осколочному знанию пришло понимание исторической целостности мировой художественной культуры, представленной, в первую очередь, художественной литературой, музыкой и кинематографом,

- во-вторых, актуализировать диалог культур, отмеченных разностью времени и пространства,

- в-третьих, в противоположность постмодернистской анонимности искусства установить авторство писателя, чье творчество послужило точкой отсчета в работе современного режиссера

2 Реинтерпретация предполагает не столько наличие уже ранее интерпретируемого текста, запечатленного в том или ином художественном образце, сколько – и это главное – качество смыслового результата в понимании претекста (Ю. Кристева). Потому опыт реинтерпретации возможен без учета так называемого «промежуточного» звена, представленного в виде какого-либо текста культуры, созданного посредством метода интерпретации.

3. Актуализация реинтерпретационной стратегии требует от так называемого «идеального зрителя» не только определенной культуры мышления, которая включает в себя вербальный, визуальный и аудиальный опыт, но и широты кругозора, обеспечивающего выход на диалогическую ситуацию как внутри кинотекста, так и за его пределами, в пространстве межкультурной коммуникации

4 Несмотря на то, что влияние особого (пограничного) состояния сознания играет значительную роль в процессе создания нового художественного произведения, в целом становление авторской концепции обусловлено диалогической природой гуманитарного знания

5 Кинотекст являет собой смешанную коммуникацию, основанную на равноправном взаимодействии ее вербального, визуального и аудиального видов

6 Вербальный, визуальный и музыкальный ряды предстают в кинотексте в неразрывном единстве, взаимообогащая друг друга и задавая новые параметры восприятия синтетического художественного целого. Без учета обозначенного единства осмысление того или иного вида коммуникации в синтетическом художественном целом будет неполным и, вследствие этого, ущербным

Теоретическая и практическая значимость исследования

Теоретическая значимость исследования состоит в том, что посредством культурологического подхода осуществлен комплексный анализ феномена реинтерпретации. Представленные в диссертационном исследовании положения формируют научно-теоретический фундамент для интерпретации и реинтерпретации текстов культуры, отвечающих постмодернистской идеологии

Материалы диссертации могут быть использованы в вузовских курсах «Мировая художественная культура», «История кино», «История культуры», «Эстетика», «Современные проблемы науки и образования», «Психология художественного творчества» и др. Возможна дальнейшая научная разработка выводов и положений диссертации в исследованиях по проблемам реинтерпретации художественного творчества

Апробация исследования Материалы исследования обсуждались и получили одобрение на заседании кафедры теории и истории культуры ФГОУ ВПО «Краснодарский государственный университет культуры и искусств». Основные положения диссертации получили апробацию в докладах на Международных научных конференциях в Санкт-Петербургском гуманитарном университете профсоюзов (март, 2008), Российском государственном педагогическом университете им. А.И. Герцена (ноябрь, декабрь, 2008), в Московской финансово-юридической академии (май, 2008), Всероссийском музее им. А.С. Пушкина (октябрь, 2009). По материалам диссертации опубликовано 10 научных статей, в том числе 3 статьи в изданиях, рецензируемых ВАК, а также монография «Реинтерпретация текстов культуры (на примере современного кинематографа)» (СПб, 2010). Выводы и аналитические результаты диссертации использовались в учебных курсах для магистрантов «Современные проблемы науки и образования», «Психология художественного творчества» (Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена) и учебной дисциплине «История кино» (Краснодарский государственный университет культуры и искусств).

Структура исследования. Диссертация состоит из Введения, двух глав, Заключение, списка литературы, который включает в себя более трехсот наименований, и приложения

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во Введении обозначаются проблематика, основные цели и задачи исследования, обосновывается его актуальность и научная новизна, характеризуются мировоззренческий и художественный контексты, на фоне которых становится значимым проблемное поле исследования. Дается общая характеристика интерпретационной и реинтерпретационной стратегий, вскрываются причины особой роли реинтерпретации в процессе осмысления искусства постмодернизма

Глава I «**Реинтерпретация как социокультурный феномен**» носит общеметодологический характер. В § 1 главы I *Кинематограф в контексте постмодернизма* соискатель отвечает на вопрос, как постмодернизм повлиял на кинематограф. Принимая во внимание тот факт, что, являясь средством общения между людьми, кино, как правило, сохраняет сведения о времени и правах не только тех, кто делает фильмы, но и тех, для кого они делаются, диссертант считает возможной следующую точку зрения. При всем многообразии проявлений идеологии постмодернизма в разных видах искусства, основополагающим моментом для этого явления становится художественное обновление первоисточника (А. Эрьявца). При этом абсолютно неважно, какой материал выступает в качестве базового текста – консервативный или наиболее революционный.

В данном контексте мысль об обновлении, переосмыслении прежде существовавших художественных образцов прямо отсылает нас к феномену реинтерпретации, роль которого в условиях постмодернизма становится тем более значимой, что, как отмечает Н. Маньковская, художественная специфика постмодернизма нередко проявляется в его запрограммированности на вторичность. Другими словами, поскольку реинтерпретация являет собой единовременный процесс как воспроизведения, повторения, так и отталкивания, преломления, противодействия, разрушения исходного материала⁹, становится очевидным, что метод реинтерпретации оказывается наиболее адекватным с точки зрения анализа современных художественных образцов, рожденных эпохой постмодернизма.

Действительно, несмотря на то, что приметы интересующего нас метода в сфере кинематографа обнаруживают себя еще в начале прошлого века, фундаментальная разработка понятия становится насущно необходимой лишь спустя столетие, в начале века XXI. Так, в 20-е годы XX

⁹ См. Фокин А. К вопросу о поэтической реинтерпретации на материале творчества Иосифа Бродского [Режим доступа] Интернет-ресурс <http://krishnahouse.narod.ru/interb.html>

столетия А Монтегю предлагает разбить произведения искусства, выраженные графикой движения и обогащенные связанным с ним звуком, на три категории *композиционные, иллюстративные и оригинальные* filmy. В первом случае речь идет о сюитах из графических композиций или из структурных форм, к которым добавлены еще и элементы движения. Во втором – о фильмах, в которых отсутствует индивидуальный подход, влияющий на создание и композицию кинотекста. В их числе исследователь называет переложение на язык кино произведений других видов искусства (например, фильм по роману, фильм-спектакль, фильм-опера). При этом, по мысли автора, не имеет значения, как выполнено переложение – грубо и безвкусно, без всякой заботы о том, чтобы сохранить подлинник в неприкосновенности, или же оно сделано точно, с тонким проникновением в дух оригинала. Точно так же неважно, выполнен этот перевод дословно, со скрупулезной тщательностью в деталях или переложение сделано вольно, но с сохранением духа и атмосферы подлинника. В-третьих, речь идет о фильмах, которые несут зрителю что-то новое, никем до того не сказанное ни в одном другом тексте культуры (или сказанное, но в ином толковании)¹⁰

В 2002 г. американский исследователь Т. Лейч создает свою типологию кинотекстов. По сути, речь идет о типологии в рамках иллюстративности, поскольку в центре внимания ученого оказывается ремейк. Однако, в противоположность А. Монтегю, который считал абсолютно неважным говорить о критерии качества иллюстративного материала, у Лейча именно этот фактор и стал определяющим. В частности, из числа вторичной продукции автор предлагает различать *re-adaptation, up-dating; homage* и *true remake*. В первом случае речь идет о кинотекстах, главная цель которых – перечитать литературный источник и найти в нем то, что оригинал упустил из виду. Во втором – мы имеем дело со стремлением автора осовременить сюжет или пересказать его на языке новых технологий. В третьем случае говорится о кинотексте, задуманном как посвящение оригинальному тексту. Его отличительная особенность – скрупулезная транскрипция первоисточника. Наконец, в последнем случае имеется в виду такой тип кинотекста, который практически объединяет все вышеперечисленные стратегии, ничего не упуская из виду¹¹

В свою очередь, тот факт, что именно последний случай обращает нас к форме, которая наиболее выпукло выражает противоречивую сущность ремейка¹², оказался решающим с точки зрения дальнейших иссле-

¹⁰ Монтегю А. Мир фильма. Л., 1969

¹¹ Leitch T. Twice-Told Tales: Disavowal and the Rhetoric of the Remake // *Dead Ringers: The Remake in Theory and Practice* / Ed. by J. Forrest and L. R. Koos. N.Y., 2002

¹² Например, в процессе анализа современного отечественного кинематографа А. Усманова одновременно говорят как о собственно ремейке, так и о «весьма оригинальном ремейке». См. Усманова А. Повторение и различие, или «Еще раз про любовь» в советском и постсоветском кинематографе // Новое литературное обозрение [Режим доступа] Интернет-ресурс <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/69/us12.html>

дований в данном направлении В 2008 году П Волкова предпринимает попытку поставить четкие границы между ремейком, относящимся исключительно к сфере иллюстративности, и ремейком, отвечающим опыту реинтерпретации, что выводит его за рамки иллюстративности в область оригинального творчества Имеются в виду следующие несоответствия между одним и другим типами:

- примат коммерческого – примат эстетического,
- установка на заимствование – установка на свободную игру;
- подражание, ориентированное на сходство, – подражание, ориентированное на различие,
- внутренняя статика, обусловленная следованием оригиналу, – внутренняя динамика, обусловленная напряжением между разрушением «старого» и созиданием «нового»;
- вторичная художественная деятельность – первичная художественная деятельность¹³

По мнению соискателя, предложенная П Волковой характеристика реинтерпретации и ремейка позволяет несколько иначе посмотреть и на типологию А Монтегю, внося в нее некоторые коррективы. В данном контексте представляется важным обратить внимание на следующее уточняя свою позицию по отношению к оригинальным фильмам, А Монтегю считает необходимым оговорить, что он подразумевает под самостоятельным, оригинальным характером художественного творения Как свидетельствует ученый, в силу того, что слова «оригинальность» и «творение» в обиходной речи «совершенно утратили связь с божественным провидением или библейской историей, к которой они этимологически относятся», он сам, пользуясь ими, не имеет в виду сотворение чего-то из ничего «Каждый человек, – пишет А Монтегю, – отличается своим особым душевным складом, являющимся результатом взаимодействия между этим человеком и всем, с чем он сталкивается в процессе своего становления Самовыражение индивидуума – это переосмысленный итог того, что он впитал в себя»¹⁴.

Вне всяких сомнений, указание на момент *переосмысления* того, что уже существует в культуре, свидетельствует о том, что оригинальный текст, по сути, являет собой «повторение, ориентированное на различие» Именно потому, будучи воплощением парадоксального двухакцентного конфликтного диалога традиции и новаторства, реинтерпретация становится главным способом понимания художественной действительности При этом специфика феномена реинтерпретации как нельзя лучше отвечает радикальной множественности и плюральности постмодернистской идеологии Имеется в виду то обстоятельство, что феномен реинтерпре-

¹³ Волкова П. Реинтерпретация художественного произведения (на материале искусства XX века) Монография Краснодар, 2008

¹⁴ Монтегю А. Мир фильма. Л., 1969 С. 246

тации практически идеально вбирает в себя опыт аудитории, которая изначально гетерогенна. Речь в данном случае идет о «двойном кодировании» (Ч. Дженкс), в рамках которого кинотекст одновременно апеллирует и к массе, и к элите. Другими словами, созданный посредством метода реинтерпретации фильм в равной степени интересен и тем, кто никогда не читал первоисточника, и тем, кто осознанно стремится получить новое впечатление от уже известного материала.

В §2 главы I *Кино и зритель: к вопросу взаимодействия* особого внимания заслуживает вопрос о месте визуальных практик в современной социокультурной ситуации, когда с развитием методов исследования культуры визуальные источники начинают изучаться не столько с позиции некоего дополнения, иллюстрации к материалу вербальному, сколько в качестве особого способа репрезентации. Неслучайно поэтому кино позиционируется сегодня в качестве «педагогического пособия для масс» (О. Булгакова). Несмотря на то, что одни исследователи самым потенциально информативным источником называют кинематограф, который, «являясь “слепок” своего времени, сохраняет в “законсервированном” виде представления о нормах и идеалах, воплощенных в художественных образах»¹⁵, другие – широкий спектр возможностей социологической интерпретации визуального материала связывают исключительно с фотографией, а третьи считают необходимым ограничить сферу своих научных и педагогических интересов либо видеоклипом, либо – массовыми зрелищами, во всех случаях ключевым с точки зрения освоения имеющегося опыта оказывается формирование визуальной культуры субъекта. Причем, «визуальные исследования . предстают слишком легким делом»¹⁶ только на первый взгляд.

Как пишет профессор чикагского университета Дж. Элкинс, «полнейший хаос в изучении визуальной культуры является хорошим знаком силы и новизны исследовательской парадигмы». Однако существует разрыв между тем, с какой энергией создается поле новых исследований, и степенью его насыщенности и серьезности, которая позволила бы этим исследованиям занять центральное место в университетах»¹⁷. Вне всяких сомнений, точка зрения Дж. Элкинса со всей очевидностью демонстрирует невозможность осмысления визуального опыта как в отрыве от теории, так и от практики. Соответственно, наряду с поиском оптимальных методов исследования визуальных текстов культуры необходимо обеспечить каждого субъекта некой универсальной методикой, в опоре на кото-

¹⁵ Дашкова Т. Идеология и кинорепрезентация (любовь и быт в советских фильмах 30-50-х годов) // Визуальная антропология: новые взгляды на социальную реальность. С. 206.

¹⁶ Элкинс Д. Шесть способов сделать визуальные исследования серьезной научной дисциплиной // Топос. Философско-культурологический журнал. № 1(15), 2007. С. 26.

¹⁷ Элкинс Д. Цит. изд.

рую реципиент окажется способным овладеть концептуальной системой, представленной в том или ином художественном образце. Другими словами, подобно тому, как писательство предполагает «конструирование идеального читателя» (У Эко), так и визуальные практики с неизбежностью апеллируют к «идеальному зрителю»

Учитывая «свойственное постмодернистской ситуации в целом семиотическое понимание реальности»¹⁸, на фоне которой складываются условия, обеспечивающие состоятельность диалога между творцом и ценителем, обратимся к семиотической модели коммуникации. Именно в ее рамках кинотекст предстает перед нами на уровне смешанного вида коммуникации, основанного посредством взаимодействия вербального, визуального и аудиального

В §3 главы I *Кинотекст в аспекте семиотики* выявляются те составляющие художественного целого, которые, с одной стороны, обеспечивают кинотексту статус синтетического художественного текста, а с другой – задают некие «сигналы текста», опираясь на которые «идеальный зритель» получает возможность актуализировать диалогическую ситуацию. В первом разделе §3 рассмотрение кинотекста осуществляется с позиции *вербального и визуального видов коммуникации*. Имеется в виду тот факт, что, занимаясь осмыслением визуального языка, ученые связывают план в кино с речевым высказыванием. Поскольку именно план передает воспринимающему кинотекст зрителю некую информацию, которая уподобляется высказыванию неопределенной длины, современные исследователи считают правомерным говорить не столько о грамматике кино, сколько о его риторике

В то же время, уподобляя кадр – слову, эпизод, состоящий из нескольких кадров, – фразе, определенную последовательность кадров, т.е. монтаж – грамматике и синтаксису кино, ученые приходят к выводу, что в «области кино, где нет уровня кода, который может быть приравнен к *системе языка* для устных или письменных последовательностей, разграничение лингвистического и риторического исчезает»¹⁹. Более того, по мысли Пазолини, «если деятельность писателя – это чисто художественное творчество, то деятельность автора фильма – творчество вначале лингвистическое, а уже потом художественное»²⁰

Принимая во внимание точку зрения итальянского режиссера, нельзя не отдавать себе отчета в том пути, который проделала филология от лингвистики текста к лингвоэстетике текста. Другими словами, размышляя о кинодраматургии, важно учитывать ее органическую двуступенчатость, суть которой заключается в следующем. Будучи полноценной в

¹⁸ Липовецкий М. Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики) Екатеринбург, 1997. С. 317

¹⁹ Монтегю А. Мир фильма. С. 86

²⁰ Пазолини П. Поэтическое кино // Строснир фильма М., 1985. С. 48

сценарии, в режиссуре, в экранной реальности кинодраматургия обретает новую, другую жизнь, которая либо обогащается, либо – искажается. Соответственно, собственно режиссура выступает такой стихией, которая, несмотря на ее несходство с писательским дарованием, тем не менее, выступает разновидностью художественного мышления²¹. По сути, указание на художественный характер мышления сценариста свидетельствует о том, что он, подобно поэту, выбирает не столько лингвистические формы, сколько заложенный в них смысл, содержание, оценки. Он мыслит не грамматическими словами, а осмысленными словесными массами – фразами, периодами. Таким образом, слово в кинематографе, как правило, с одной стороны, стоит на пути объективации визуальной целостности, а с другой фактически эту объективацию и осуществляет, вследствие чего слово является одним из важнейших элементов обращения с видимой реальностью, традиционно осуществляющим функцию трансляции (медиации) визуального в словесное.

Во втором разделе §3 кинотекст рассматривается с позиции *аудиального вида коммуникации*. В данном контексте соискатель считает необходимым подчеркнуть, что изначально звуковое сопровождение в кинематографе было вызвано исключительно необходимостью заглушить жужжание проектора. Потому от звука не требовалось, чтобы он был связан с изображаемым объектом или был логически оправдан. Более того, американский поэт В. Линдсей – один из первых художников слова, уделивших серьезное внимание кино, считал, что музыке в нем не место, поскольку лучшее сопровождение фильма – аккомпанемент восклицаний и замечаний зрителя. (Знаменательно, что мечта поэта отчасти воплотилась. Так, значительно чаще, чем собственно музыка, в череде сериалов типа «Моя прекрасная няня», «Папины дочки», «Счастливы вместе» и т.п. звучит записанный на пленку смех, сопровождающий те фрагменты, в процессе просмотра которых зритель, по замыслу режиссера, должен непременно улыбнуться.)

В процессе осмысления аудиального вида коммуникации в сфере кинематографа принципиальным в контексте диссертационного исследования становится вопрос о реинтерпретации классической музыки. Аналогично тому, как происходит включение сюжета классического литературного произведения в новую историческую парадигму, что неизбежно ведет к его переосмыслению, классические музыкальные темы нередко «инкрустируются» в стилевую структуру поп-жанров, обогащая и облагораживая их. В качестве примера соискатель обращается к фильму Л. фон Триера «Рассекая волны», в котором в окружении рок-композиций таких авторов и исполнителей, как Элтон Джон, Боб Дилан и Дэвид Боуи музыка И.С. Баха подвергается неизбежной трансформации. Примечатель-

²¹ Вайсфельд И. Режиссер и драматург: путь к зрителю // Кинематограф сегодня: сборник статей. М., 1983. С. 213.

но, что эта сугубо *частная* реинтерпретация «работает» исключительно на понимание авторской идеи Другими словами, единство мирского, суетного и горнего, вечного, которое опознается в рядоположенности рок-музыки и музыки Баха, способствуют более глубокому постижению смысла кинотекста

Другой пример – заключительный фильм трилогии «Золотое сердце» «Танцующая в темноте» По сути, опыт реинтерпретации затрагивает только один, жанровый аспект звучащей здесь музыки Речь идет о том, что изначально этот фильма задумывался режиссером как мюзикл Однако, в случае с «Танцующей в темноте» речь, скорее, идет не столько о мюзикле как наследнике оперетты, сколько о таком новом понимании популярного музыкально-сценического жанра, который делает мюзикл наследником оперы Осуществленный режиссером опыт реинтерпретации опознается в следующих приметах

- во-первых, иное отношение к жанру мюзикла повлекло необходимость начать фильм с увертюры, выходящей за рамки увертюры-попурри (ее звучание проходит на фоне изображения ярких, меняющихся цветовых бликов), что характерно для оперы (по признанию режиссера, «в кинотеатрах, где еще сохранился занавес, ему бы хотелось, чтобы увертюра исполнялась при закрытом занавесе, и лишь потом он раскрывался бы, когда начинался сам фильм»²²),

- во-вторых, в отличие от мюзикла, в музыке «Танцующей в темноте» представлен более широкий регистр чувств,

- в-третьих, в противоположность классическому мюзиклу, который завершает неизменный happy end, финал «Танцующей в темноте» трагичен Главная героиня – Сельма – гибнет, жертвуя собой во имя сына

В третьем разделе §3 первой главы кинотекст рассматривается с позиции *смешанного вида коммуникации* Подобный подход осуществляется в опоре на теоретические разработки Н Наумова Имеется в виду тот факт, что созданная Н Наумовым Технология Трансформационного Творчества выступает неоспоримым аргументом в пользу следующего утверждения Вербальный, визуальный и музыкальный ряды предстают в кинотексте в неразрывном единстве, взаимообогащая друг друга и задавая новые параметры восприятия синтетического художественного целого Другими словами, получаемый результирующий художественный образ в одной знаковой системе создается на основе первообраза в совсем иной знаковой системе, вследствие чего мы можем говорить о создании своеобразного прямого и/или обратного транслятора образов по переводу текстов из одной семиотической системы в другую На основе такого подхода возникает возможность создать как реальные, так и виртуальные новые миры, в которых можно увидеть слышимое и услышать видимое,

²² *фон Триер Л* Интервью Беседы со Стигом Бьоркманом СПб, 2008 С 287

а также сделать неявное явным и наоборот. Без учета полного спектра влияний разных видов искусства внутри синтетического художественного целого состоятельность диалога, участниками которого выступают создатели кинотекста и его зрители, ставится под сомнение.

Глава II диссертационного исследования «Современный американский кинематограф: диалог культур» включает осмысление опыта реинтерпретации, представленного в следующих художественных образцах: романы Ч. Поланика («Бойцовский клуб») и К. Кизи («Над кукушкиным гнездом»), а также фильмы М. Формана («Пролетая над гнездом кукушки»), Д. Финчера («Бойцовский клуб») и Т. Демме («Кокаин»)

Начало главы II посвящено характеристике методологических принципов анализа. Подчеркнуто, что в их основе лежит алгоритм, разработанный П. Волковой. Его теоретической базой являются диалогическая концепция М. Бахтина, идея И. Гальперина о многослойности информации, включающей в себя содержательно-фактуальную сторону информации, содержательно-подтекстовую и содержательно-концептуальную. К важным составляющим относится типология понимания Г. Богина, представленная *семантизирующим*, *когнитивным* и *распредмечивающим* типами понимания. Суть аналитической методологии сводится к трем пунктам, в которых тесно переплетаются философский, филологический и искусствоведческий аспекты. Аналитический алгоритм 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»²³

Полностью соглашаясь с П. Волковой в том, что метод интертекстуальности выступает базовой категорией для реинтерпретационной стратегии, в процессе анализа кинотекста, осуществляемого в рамках культурологического знания, соискатель главный акцент делает исключительно на интертекстуальных связях. Как правило, сам по себе интертекстуальный подход ограничивается выявлением связей с «эхо-текстами» (Ю. Кристева), причем, тот факт, что их авторство остается «за кадром», дает основание современным исследователям говорить о синонимичности понятий «интертекст» и «аноним». Так, осуществляя рефлексию над интертекстуальным опытом, В. Лукин свидетельствует, что «каждая цитата resp. значимая часть текста рассматривается исключительно в перспективе других,

²³ Волкова П. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века) Монография Краснодар, 2008 С. 16

хронологически предшествующих и следующих за ним текстов, в которых складывается совокупный и «анонимный», то есть интертекстуальный смысл этой цитаты» И далее «а поскольку в теории интертекстуальности нет критериев того, что является “эмической” единицей интертекстуальности и что ею быть не может (что не может быть цитатой и междутекстом?), постольку движение вширь неизбежно предполагает высокую вероятность принятия произвольных решений»²⁴. Однако в рамках реинтерпретационной стратегии именно интертекстуальный подход раскрывает роль культурного наследия в становлении нового художественного целого Это тем более очевидно, что, не принимая во внимание точку зрения представителей актуализируемого в рамках оригинального художественного текста культурного наследия, мы не можем выйти на постижение *нового смысла* Таким образом «на смену мифу об “открытом”, “поливалентном” тексте, разрушившем идею о единстве и целостности классических культурных образцов, приходит осознающая эту целостность реинтерпретация»²⁵

Специально заметим, что в разработке методики анализа кинотекста, осуществляемого в рамках культурологического дискурса, соискатель также учитывает роль пограничного состояния сознания в творческом процессе Не исключено, что именно такое состояние психики нередко способствует рождению реинтерпретационных поворотов в развитии сюжета, становлению лексики и т.д. Помимо этого, в процессе анализа кинотекста соискатель принимает во внимание гипотезу А. Мухи о *многоглобности* памяти творца, когда под воздействием творческого импульса мысль проходит через поле воображения, обогащаясь материалом, хранящимся в кладовых памяти Обращение к содержимому кладовых памяти может быть как на сознательном уровне, так и на уровне подсознания, посредством интуиции

В § 2.1 Кизи К. *«Над кукушкиным гнездом» – Форман М. «Пролетая над гнездом кукушки»: опыт интертекстуального анализа* раскрывается богатейший спектр *донорских текстов* (Ю. Кристева), которые сыграли значительную роль в процессе создания выдающегося американского романа и не менее выдающегося кинофильма В их числе, в первую очередь, следует назвать повести Гоголя («Записки сумасшедшего», «Шинель») и Чехова («Палата № 6») Помимо этого, сравнительный анализ текста первоисточника и кинотекста показал исключительное влияние особого состояния сознания на творчество К. Кизи В частности, роман американского писателя отличают масштабная *гиперболизация* и *метафоричность*, в процессе которых предметы, внешние признаки персонажей,

²⁴ Лукин В. Художественный текст. Основы лингвистической теории. Аналитический минимум. М., 2005. С. 84.

²⁵ Волкова П. Реинтерпретация художественного текста (на материалах искусства XX века). Автор дисс. д-ра искусствоведения. Саратов, 2009. С. 7.

а также их действия становятся особо весомыми, словно показанными через увеличительное стекло. Как правило, подобное восприятие окружающей действительности присуще человеку, находящемуся под воздействием психоактивных веществ (особенно ЛСД). К важнейшим психологическим составляющим романа относятся *поэтика снов*, которые видит Вождь Швабра. В трактовке сновидений диссертант опирается на работы М. Бахтина, посвященные хронотопу. Аппелируя к гоголевским персонажам, Кизи «шлифует» образ «маленького человека» посредством страха, который становится одним из совершенных орудий подавления личности.

Напротив, ретроспективная культурная панорама фильма М. Формана прямо отсылает нас к повести Чехова «Палата № 6». Целый ряд самых разнообразных внешних и внутренних аналогий, включенных в пласт содержательно-концептуальной информации, связывают литературный и кинематографический опыт. При этом, если в повести Чехова мы сталкиваемся с заскорузлостью сознания, «заторможенностью» в развитии, с мещанством в мыслях и поведении, замешанных на озлобленности и глухом недовольстве людей порядками в стране, то суть *реинтерпретации* чеховского шедевра заключается в следующем: фильм М. Формана – это открытый протест против капитуляции личности перед кризисом современного общества, кризисом разума и гуманности. При этом выбор свободы оказывается неизменно сопряженным с ответственностью за все происходящее. Откладывая побег в ответ на негласную просьбу Билли, Макмерфи забывает об опасности, однако в чудовишной мясорубке гибнет только его тело. Душа героя – бессмертна, о чем свидетельствует поступок Вождя.

В § 2.2 Поланик Ч. – Финчер Д. «Бойцовский клуб»: *опыт интертекстуального анализа* соискатель подчеркивает, что «Бойцовский клуб» написан в специфичном жанре романа-конспекта, вследствие чего повествование уподобляется стилистике свидетельских показаний (Поланик не просто наблюдает, он собирает факты, исследует их, классифицирует и обобщает). По размаху и детальному психологизму произведение современного автора приближается к романам Достоевского. Имеется в виду диалог с alter ego главного героя, отсылающий нас к беседе Ивана Карамазова с чертом («Братья Карамазовы»), а также столь очевидная гипертрофированная «левизна» Дердена все ставить на карту во имя достижения цели, что роднит его с героями «Бесов». При этом, если Карамазов открыто выступает против черта, не выражает к нему симпатии, отрицая его превосходство над собой, то герой Поланика пытается противостоять тому, чье превосходство над собой он изначально признает.

В композиции доминирует фрагментарность построения. Подобный тип композиции соискатель определяет как особый тип *пятичастной формы* с гипертрофированно *развернутой серединой* (в ней две ступени развития) и эпилогом. В романе поднимается масса актуальных проблем, в числе которых нервные перегрузки, «службистская тягота», желание тотальной наживы, отчуждение человека от человека, а также чудовищ-

ная социальная несправедливость, ставшая приметой общества потребления. Неспособность справиться с этим грузом делает героя пациентом психиатрической лечебницы, которую он принимает за «тот свет».

Напротив, в фильме Д. Финчера герой не только обретает имя – Корнелиус, что ставит его в один ряд с умным и хитрым Тайлером, но и побеждает свою болезнь – раздвоение личности. Примечательно, что в момент кульминации, когда Тайлер исчезает, и взрыв предупрежден, появляется Марла. Держа ее за руку, герой произносит: «Верь мне, Марла, все будет хорошо!» Упоминание о *Вере* на фоне проекта «*Надежда*», который пытались осуществить полицейские в противовес коварным планам Тайлера, позволяет вспомнить о недостающем звене в цепи. Имеется в виду чувство, которое возникает между Корнелиусом и Марлой – *Любовь*. Именно триединство *Веры*, *Надежды* и *Любви* помогает преодолеть героям Финчера все невзгоды и остаться вопреки обстоятельствам людьми. Несмотря на то, что Корнелиусу и Марле еще многое предстоит в себе изменить, чтобы не уподобляться впредь животному стаду, способному подчиняться воле выступающего в роли вожака самца, опасность утраты собственно человеческого в человеке они уже избежали. О том, насколько это непросто, если следовать одному из главных правил бойцовского клуба «никогда не задавать никаких вопросов» (в том числе и вопросов самому себе), свидетельствуют присутствующие в фильме интертекстуальные переклички с «Манифестом коммунистической партии». Призывая к радикально-жестоким переменам в обществе, Тайлер, перефразируя К. Маркса, вещает те истины, о которых замордованные менеджеры, называемые им «рабами в белых воротничках!» (у Маркса – «пролетарии в белых воротничках») едва только догадываются.

В § 2.3 Демме Т. «*Кокаин*»: *опыт реинтерпретации* речь идет о ситуации, когда реинтерпретация осуществляется без текста-«посредника», который представляет собой первую ступень в осмыслении художественной информации, т.е. собственно интерпретацию. В частности, художественная литература изобилует повествованиями, которые инициированы каким-либо случаем из жизни, как об этом свидетельствует, например, история создания гоголевской «Шинели». По мысли соискателя, именно посредством литературы данный тип реинтерпретации проникает в современный кинематограф. Ярким примером подобного опыта – реинтерпретации подлинного факта, рассказанного очевидцем-заключенным, является фильм «Кокаин». В процессе анализа кинотекста соискатель основывается на следующем положении: история мемуарного жанра свидетельствует, что в подавляющем большинстве случаев человек излагает свою жизнь как цепь фактов, обусловленных теми или иными конкретными обстоятельствами. И только подлинный художник на основе бытовой биографии способен выявить социально значимые моменты, *реинтерпретируя бытописание в общественно значимом ключе*.

В центре работы сценариста Б. Портера и режиссера Т. Демме – мысль о том, что семья – это тот исток, который определяет всю последующую жизнь человека. Именно неблагополучие семейных отношений становится во многом причиной избрания человеком ложного жизненного пути. В русле обозначенной проблемы поднимается и вопрос о роли современной женщины, которую навязывает ей общество потребления. Тот факт, что героя фильма в разное время предают три самые близкие ему женщины, становится в данном контексте знаком того, что наше общество нездорово. Другими словами, сценарист, режиссер и исполнительницы ролей матери, Мирты и дочери убеждают нас в следующем: глубоко порочно то общество, в котором женщина пренебрегает своими исконными обязанностями создания и сохранения семьи, отдавая приоритет деньгам, развлечениям и прочей мирской суете. Более того, когда мы обращаемся памятью к известному афоризму, согласно которому «Женщина – великий воспитатель мужчины» (О. Бальзак), открывается страшная истина: с такими женщинами, которые окружают героя на протяжении его жизни, мир остается без нравственной опоры.

Трагический исход в развитии сюжета подчеркнут режиссером в эпилоге, когда перед зрителем предстает крупный план портрета «настоящего» стареющего Джорджа Джанга, который поведал миру свою историю и от лица которого ведется киноповествование. Этот крупный план – знак того, что трагедия Джорджа Джанга не замыкается на одном персонаже: это трагедия каждого из нас, поскольку в его лице человечество потеряло энергичную и талантливую личность.

В **Заключении** соискатель приходит к следующим выводам:

- реинтерпретация является на сегодняшний день одним из востребованных творческих методов в становлении наиболее ярких образцов современного кинематографа,

- в центре внимания современного западного художника – масштабный пласт классической, в первую очередь, русской литературы, занимающей особое место в мировой культуре своим нравственным пафосом, служением добру и красоте, своей непримиримой позицией к пошлости и подлости,

- опыт реинтерпретации, представленный в том или ином художественном образце, вероятнее всего оценивать не столько с позиции *лучше* или *хуже* по отношению к базовому тексту, сколько с позиции *другого* (нового) художественного целого, которое может обладать как достоинствами, отличными от текста первоисточника, так недостатками.

Список опубликованных работ

Публикации в изданиях, рекомендованных перечнем ВАК:

1 Татарский П. А. Чехов – Форман – Муратова: опыт реинтерпретации // Социально-гуманитарные знания. Дополнительный выпуск. Научно-образо-

вательное издание Краснодар, 2008 № 4 С 471–474 (в соавторстве, авторство не разделено 0,3 п л)

2. Татарский П А. Кен Кизи «Над кукушкиным гнездом» Опыт интертекстуального анализа // Социально-гуманитарные знания Научно-образовательное издание. Краснодар, 2009 № 8 С. 552 – 556 (0, 4 п.л)

3 Татарский П. А Реинтерпретация художественного текста и американский кинематограф эпохи постмодерна //Поиск, 2009 №4 (24) С 88–95 (0,3 п л)

В других изданиях:

4 Татарский П. А Чехов – Форман опыт реинтерпретации // Подготовка современных специалистов аудиовизуальных искусств проблемы, поиски, решения Материалы V Всероссийской научно-практической конференции 28 марта 2008 года. СПб СПбГУП, 2008 С 108–111 (0,3 п л)

5 Татарский П.А. Феномен реинтерпретации опыт осмысления (на материале искусства XX века) // Музыкальное образование в современном мире Диалог времен Материалы международной научно-практической конференции (27–29 ноября 2008 года) СПб. РГПУ им А И Герцена, 2008 Ч II С. 237–243 (в соавторстве 0,3/0,5 п л)

6 Татарский П.А. Музыка в художественном фильме Ларса фон Триера «Расекая волны» //Музыкальная культура глазами молодых ученых Сборник научных трудов СПб РГПУ им А И Герцена, 2009 Вып 4 С 97–102 (в соавторстве, авторство не разделено 0,3 п л)

7 Татарский П.А. Феномен реинтерпретации. на примере современного кинематографа //Актуальные проблемы гуманитарных наук Материалы VII Международной научно-практической конференции (29 –30 мая 2008 г) М . Московская финансово-юридическая академия, 2008. С 83–87 (в соавторстве, авторство не разделено 0, 4 п.л)

8 Татарский П.А. Тексты культуры в аспекте реинтерпретации к постановке вопроса //Актуальные вопросы социогуманитарного знания история и современность Краснодар КрУ МВД РФ 2008 Вып 3 С 115–120 (0,4 п л)

9. Татарский П.А Реинтерпретация кинотекста (на материале американского кинематографа) //Актуальные вопросы социогуманитарного знания история и современность Краснодар КрУ МВД РФ 2010 С 223–228 (0,4 п л)

10 Татарский П.А Кино и зритель к вопросу взаимодействия //Визуальные аспекты гуманитарного знания Сборник материалов круглого стола Краснодар КрУ МВД РФ, 2010. С. 26 – 42 (1,0 п л)

11 Татарский П.А Реинтерпретация текстов культуры (на материале современного кинематографа) Монография СПб «Союз художников», 2010 (8,5 п л)

Всего по теме исследования опубликовано 11 работ общим объемом 11,6 п л.

Формат бумаги 60х84 1/16
Гарнитура шрифта «Times New Roman Cyr»
Тираж 110 экз Заказ 1215
Отпечатано с готового оригинал макета
ЗАО «Типография Минерва»
350072, Россия, г Краснодар, ул Зиповская 9