

Волкова Полина Станиславовна

доктор философских наук,  
кандидат филологических наук, профессор,  
профессор кафедры философии и политологии  
Краснодарского государственного университета  
культуры и искусств,  
член Союза композиторов России  
dom-hors@mail.ru

Volkova Polina Stanislavovna

Doctor of Philosophy,  
PhD in Linguistic, Professor,  
Professor of Philosophy and Political Science  
Krasnodar State University of Culture and Arts,  
Member of the Union of Russian Composers  
dom-hors@mail.ru

## РЕИНТЕРПРЕТАЦИЯ В СВЕТЕ ФИЛОСОФИИ ИСКУССТВА: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

## REINTERPRETATION IN THE LIGHT OF PHILOSOPHY ART: STATEMENT OF THE PROBLEM

### Аннотация:

*В статье затрагивается проблема творческого наследия и его реинтерпретации в современном искусстве (музыкальных и изобразительных художественных текстах, балете, кино и анимации) в эпоху постмодернизма. Феномен реинтерпретации позиционируется автором как переосмысление традиции, вследствие которого базовый текст выступает в качестве элемента новой художественной системы.*

### Ключевые слова:

*интерпретация, реинтерпретация, ремейк, кавер-версия, трансферт, транзакция.*

### Summary:

*The paper addresses the problem of the creative heritage and its reinterpretation in contemporary art (music and visual art texts, ballet, film and animation) in the era of postmodernism. The phenomenon of reinterpreting the author is positioned as a reinterpretation of tradition, in consequence of which the original text appears as part of a new art.*

### Keywords:

*interpretation, reinterpretation, a remake, a cover version, transfer, transaction.*

В противоположность проблеме интерпретации, по которой насчитываются сотни исследований практически во всех областях гуманитарной науки [1], проблема реинтерпретации до настоящего времени не стала предметом специального рассмотрения. Вероятно, поэтому данный термин получает различную трактовку в искусствоведческих работах. В частности, в статье Ю. Кона, посвящённой жанру фуги в творчестве Лютославского, читаем: «Высказывания самого Лютославского свидетельствуют о том, что он сознательно, п р е д н а м е р е н н о осуществил “пересмотр” формы, ставшей художественным каноном. По сути дела, в своей “Фуге” он провёл 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» [2, с. 8].

В свою очередь, в работе Ю. Захарова «Истолкование музыки: семиотический и герменевтический аспекты» реинтерпретация подразумевает привлечение новых интерпретативных реальностей, связи трактуемого объекта с которыми запечатлеваются в новых текстах [3, с. 17–18], вследствие чего понятие «реинтерпретация» оказывается синонимичным понятию «интертекст» [4]. Созвучным данным терминам представляется и понятие «транскрипция», являющее собой, по Б. Бородину, «зафиксированную интерпретацию художественных ценностей». В рамках музыкального искусства транскрипция выступает, по мнению исследователя, средоточием «метода трансформации», который «связан с преобразованием произведений искусства и предполагает такие изменения оригинала, в результате которых он (оригинал) предстаёт в новом качестве, сохраняя при этом – в большей или меньшей степени – общие черты со своим первоначальным обликом» [5, с. 15].

Кроме того, для оценки современных произведений искусства, созданных кинематографом, литературой, популярной музыкой (в том числе джазом), привлекаются понятия: «гемейк» (от англ. «сделать заново», «обновить»), употребляемое по отношению к новой постановке старого сюжета [6]; «псевдоремейк»; «кавер-версия» (от англ. «покрывать») – исполнение известной песни другим певцом, часто в новой аранжировке; «ремикс» (от англ. «заново смешать») – переделка оригинального произведения, подразумевающая другую аранжировку, некоторое изменение музыкального текста (перестановку, повторение и/или добавление новых фрагментов) [7]; «апгрейд» – доведение «до современного уровня» «устаревшего» классического текста; «повторная интерпретация»; «трансплантация художественного произведения»; «парафраза» (от греч. «описание», «пересказ»); «эволюционная трансформация»; «деконструкция» и т.п.

Охарактеризованное положение дел свидетельствует о необходимости пересмотра существующей понятийной системы. Неслучайно, осмысляя состояние музыковедения к началу XXI века, Е. Назайкинский особое внимание уделил проблеме музыковедческих терминов и понятий. Признавая правоту Ю. Келдыша, который позиционировал философию музыки, её методологию и терминологический аппарат как «скоропортящийся товар», Е. Назайкинский призывает представителей отечественной гуманитарной науки дать ответ на самые насущные вопросы современности. В их числе ученый называет, в первую очередь, вопрос о том, насколько сегодня изменилось содержание понятий «интерпретация» и «исполнение», можно ли ставить их в один ряд с такими понятиями, как «версия», «оригинал», «прочтение», «расшифровка» [8].

В попытке хотя бы частично разобраться в существе дела важно учитывать следующее требование: «Термины, относящиеся к понятиям одного порядка, одной категории, создаются по одной словообразовательной модели и, следовательно, обозначают группу сходных по облику слов, гнездом их, а термины иного порядка, характеризующие иной класс понятий и явлений, формируются иначе, по другой модели» [9, с. 8].

Поскольку термин «реинтерпретация» оказывается рядоположенным термину «интерпретация», свидетельством чего выступает единство образовательной модели, обуславливающей «сходство по облику», представляется уместным рассмотреть феномен реинтерпретации на фоне интерпретации. Отталкиваясь от имеющихся характеристик последней, остановимся на следующих, отвечающих опыту реинтерпретации, моментах. 1. В противоположность интерпретации как вторичной художественной деятельности, в процессе осуществления которой продукт первичной художественной деятельности обязательно воспроизводится как система [10], реинтерпретация выступает в качестве такой художественной системы, в которой продукт первичной художественной деятельности присутствует лишь на уровне элемента. 2. В отличие от интерпретации, которая в широком смысле слова являет собой истолкование, перевод на более понятный язык того, что уже имеется в наличии [11], реинтерпретация – это формирующий заново понятие истины акт, в результате которого первоисточник, послуживший «точкой опоры» в работе художника, подвергается тотальному переосмыслению. 3. Опыт реинтерпретации, представленный в художественном тексте, открыт для последующих интерпретаций и реинтерпретаций, что свидетельствует о диалогическом характере интересующего нас феномена. При этом актуализируемый на уровне элемента нового оригинального целого продукт первичной художественной деятельности выступает в качестве интерпретирующей системы по отношению к реинтерпретации [12].

Думается, несоответствие понятий «интерпретация» и «реинтерпретация» берёт своё начало в теории мимесиса, двойственный характер которого отмечал ещё Аристотель. В своей «Поэтике» философ рассматривает подражание, с одной стороны, как способность к знанию, которая непосредственным образом связана с деятельностью соотнесения, сравнения, аналогии, с другой – как удовольствие. Сущность последнего заключается в подражании игре. Поскольку со временем в концепции мимесиса сторона знания приобрела господствующую позицию, соответствие образцу (и/или истине) стало главным не только для науки, но и для искусства [13].

Идеи Аристотеля с наибольшей полнотой находят свое продолжение в «Критике способности суждения» Канта. В главах, посвящённых искусству, философ определяет гения как талант (дар природы). Поскольку, являя собой прирождённую продуктивную способность художника, талант сам принадлежит природе, становится очевидным следующее: гений – это врождённая способность души (*ingenium*), посредством которой природа «даёт искусству правила». По мнению философа, это, актуализируемое гением, правило не может быть выражено в формуле, выступая в качестве предписания, которому необходимо следовать в случае механической имитации. Напротив, правило должно быть «выведено из деяния», то есть из самого произведения как образца для неремесленного подражания [14, с. 238] [15].

Радикальное решение проблемы мимесиса предлагает В. Беньямин. Абсолютно отрицая теорию соответствия между оригиналом и переводом, учёный не допускает мысли о переводе как имитации. Напротив, искусный перевод касается смысла оригинала «подобно тому, как касательная касается окружности мимолётно и лишь в одной точке, при том что не точка, а само касание устанавливает закон, согласно которому прямая продолжает свой путь в бесконечность» [16]. Такое мимолётное касание в одной бесконечно малой точке, которое не мешает переводу следовать своему собственному пути, приводит к следующему положению вещей: перевод не находится в услужении у произведения, хотя и обязан ему своим существованием. Признавая наличие перевода, ориентированного на сходство, Беньямин концентрирует внимание на переводе, акцентирующем различие. Именно непереводаемость и оказывается отличительным знаком оригинала.

Возвращаясь к правилам, которые актуализируются художником в его творении, но имманентны самой материи выражения, можно сказать, что повтор обеспечивает возможность использовать «генетический элемент» [17] как данное, выступая аналогом подражания, ориентированного на различие. Такое различие Кант связывал со свободной, формирующей в самой себе образец для подражания игрой. Напротив, в случае заимствований, с неизбежностью возвращающих нас к изначальному приёму, открытие которого мы закрепляем за конкретным автором, уместно говорить о подражании, ориентированном на сходство. Такое подражание Кант называл подделыванием.

Дальнейшее развитие проблемы мы находим в работах Ж. Делёза. Солидаризируясь с М. Фуко в том, что «не существует ничего абсолютно первичного, что подлежало бы интерпретации, так как всё, в сущности, уже есть интерпретация, любой знак по своей природе есть не вещь, предлагающая себя для интерпретации, а интерпретация других знаков...» [18, с. 52], Ж. Делёз подчеркивает: всякая интерпретация «напрасно умножает точки зрения, выстраивая их в ряды» [19, с. 92]. Подобный опыт превращает, по мысли философа, художественное произведение в симулякр, отмеченный собственным повторением (воспроизведением) в расходящемся и смещающемся развитии. Тогда же, когда «тождество читаемого, действительно, разрушается в расходящихся рядах... подобно тому как идентичность читающего субъекта рассеивается в смещённых кругах возможного мультипрочтения», но при этом «ничто не теряется, каждый ряд существует лишь благодаря возвращению других», Делёз говорит уже не о симулякре как о простой имитации, но о действии, «в силу которого сама идея образца или особой инстанции опровергается, отвергается» [19, с. 92–93].

Проведя сравнительный анализ реинтерпретации и таких типичных для современной культуры явлений, как симулякр, ремейк, апгрейт, мы пришли к выводу о том, что апгрейт демонстрирует несомненное свидетельство кризиса авторства, что позволяет поставить знак равенства между ним и симулякром. В свою очередь, ремейк одновременно созвучен и опыту интерпретации, и опыту реинтерпретации. Очевидное несоответствие реинтерпретации ремейку выявляется на примере ряда оппозиций: примат эстетического – примат коммерческого; установка на свободную игру – установка на заимствование; подражание, ориентированное на различие, – подражание, ориентированное на сходство; первичная художественная деятельность – вторичная художественная деятельность; внутренняя динамика, обусловленная напряжением между разрушением «старого» и созданием «нового», – внутренняя статика как результат следования оригиналу.

На первый взгляд, отмеченное несходство позволяет безоговорочно отнести ремейк к сфере художественной интерпретации. Однако недавняя полемика, развернувшаяся вокруг фильма В. Сторожевой и Р. Литвиновой «Небо. Самолет. Девушка» показала: одно и то же произведение оценивают и как «ремейк», и как «псевдоремейк», и как «вполне оригинальный ремейк» [20]. Очевидно, что подобное положение вещей заставляет отказаться от представленной ранее точки зрения. Более того, в данном контексте нельзя не вспомнить и другие ремейки. Например, фильм «Жить» А. Куросавы, созданный им на материале повести Л. Толстого «Смерть Ивана Ильича», или его же «Смуту», которая соединила в себе шекспировского «Короля Лира» и японский фольклор. Несколько упрощая типологию, представленную Т. Лейчем [21], мы различаем два типа ремейков. С одной стороны, ремейк как повторение, ориентированное на сходство. Позиционируя такой ремейк как продукт художественной интерпретации, допустимо отнести его к повторной экранизации (re-adaptation), с неизбежностью предполагающей изучение исходного литературного текста с целью актуализировать в нем нечто прежде упущенное из виду. С другой стороны, ремейк как повторение, ориентированное на различие. Такой ремейк уподобляется опыту реинтерпретации, который опознаётся на уровне первичной художественной деятельности. Этот тип ремейка прямо отвечает характеристике *true remake*, вбирающей в себя стратегии всех типов, не исключая и трепетное отношение к классическому тексту (вспомним, при создании своего «Идиота» А. Куросава перечитал оригинальный текст Достоевского семь (!) раз).

Ещё один, не отмеченный Лейчем тип ремейка, предлагается называть «gag» («отсебятина») – понятием, которое в английском языке обычно связывается с театральной шуткой и/или смешным трюком. Обращение к термину «gag» представляется целесообразным в случае, когда автор выдаёт китч-продукт за произведение искусства. По существу, речь идёт о псевдокультурных явлениях, обусловленных особым состоянием рефлексивной реальности: рефлексия здесь содержится либо в зачатке, либо в снятом виде. Основное отличие *gag* как псевдокультурной интерпретации и/или реинтерпретации от всех остальных типов ремейка видится в отсутствии проблемного поля: всё предельно ясно заранее, и потребность в согласовании противоречий не возникает (отсутствует установка на диалог).

Согласно одному из положений Лейча, фундаментальное противоречие «подлинного ремейка» состоит в том, что ремейк «желает быть таким же, как оригинал, но превосходить его, быть более совершенным». Режиссёр в данном случае стремится не только приспособить исходную историю к новому дискурсу и новой аудитории, но и «уничтожить» оригинал, устранив потребность в его пересмотре [22, р. 47; 49]. Отталкиваясь от этой посылки Лейча, зададимся вопросом: насколько уместно в таких ситуациях говорить о первоисточнике, послужившем «точной опорой» в работе художника?

Если знакомство с ремейком не требует знания исходного текста, складывается ситуация, когда образцовый текст предстаёт перед субъектом творчества в качестве жизненного материала наряду с внехудожественными явлениями. В этом случае, согласно Е. Гуренко, не только не возникает необходимости в посреднике-интерпретаторе, но и не существует самого объекта данной процедуры, нет признаков её внутреннего механизма [10]. Поэтому вывод о том, что ремейк, в котором вторичность подавляет знание об исходном тексте, не может быть отнесён к разновидности художественной интерпретации и/или реинтерпретации, представляется вполне правомочным. Только при установке, противоположной намерению вытеснить оригинал с целью внушения мысли о культурном превосходстве ремейка, знание базового текста обеспечивает реализацию закона эстетического воздействия, который «...проявляется здесь в своей особенной... приватной форме» [23, с. 174]. Имеется в виду нарушение интенции ожидания, заданной сложившимся опытом интерпретации классического текста. Другими словами, если опыт интерпретации изначально нацелен на гармонизацию отношений между автором и ценителем (согласование противоречий), то опыт реинтерпретации вносит в эти отношения дисгармонию. Речь идет об актуализации ситуации непонимания, разрешение которой требует своих, отличных от процедуры интерпретации, стратегий.

Важно заметить, что, рассматривая феномен реинтерпретации в работе художника, с неизбежностью сталкиваешься с тем, что самым непосредственным образом является принадлежностью ремесла – работой по созданию копий. Будучи неотъемлемой составной частью процесса становления мастера, копирование выступает в данном случае деятельностью, аналогичной деятельности по созданию ремейков. Речь, в первую очередь, идёт о таком типе, который являет собой дань уважения оригиналу (hommage), выступая в качестве вторичной художественной деятельности. Если же говорить о ремейке, который по своим качествам отвечает опыту реинтерпретации, то в ситуации, когда происходит столкновение «старого» и «нового», прибегают к другим, более традиционным для сферы изобразительности понятиям. В частности, А. Бабин, размышляя о нередком у Пикассо обращении к наследию прошлого, употребляет понятия «вариация», «интерпретация», «живописная импровизация», «версия»; исследователь говорит о приёме «картина в картине» («включение старинных персонажей, соединённых общим действием и композицией, в иное пространственное окружение, созданное средствами современной живописи, в среду, где эти персонажи вступают в новые связи и подчиняются другим закономерностям») и уподобляет работу художника «вольному переводу» полотна старого мастера на язык современности. Размышляя о похожих на обычные копии зарисовках Пикассо, искусствовед приходит к мысли о том, что подобные случаи довольно редки в творчестве художника. Поскольку спор Пикассо с «мастерами прошлого носит более сложный и многообразный характер, каждый раз имея свою специфику», А. Бабин счёл наиболее убедительным по отношению к парафразам художника термин «конфронтация» [4, с. 100].

Спустя четверть века И. Роговин, решая вопрос об интерпретации «Метаморфоз» Овидия в европейском искусстве, оперирует целым рядом понятий, синонимичных в контексте исследования слову «интерпретация» [24]. При этом в центре исследования оказывается понятие «трансферт», определяемое Роговиным как «динамический процесс, посредством которого индивид использует уже полученное знание, чтобы интегрировать его в новое знание или новое умение, или для того, чтобы в новом контексте разрешить некую проблему» [25, с. 10]. Основные четыре типа трансферта таковы: трансферт между культурами, удалёнными друг от друга в пространстве; трансферт между культурами, разделёнными временем; трансферт между культурами, отделёнными друг от друга и во времени, и в пространстве; непрямой трансферт между культурами через трансферт в другом культурном пространстве.

Наряду с трансфертом искусствовед считает целесообразным обратиться к ещё одному термину – «транзакция». Как пишет автор, «акт воплощения вторичного художественного образа в новую чувственно воспринимаемую форму принято называть транзакцией независимо от того, меняется ли язык, жанр или вид искусства» [25, с. 11]. Специально заметим, что введённый в культурологический и искусствоведческий оборот У. Эко термин «транзакция» буквально означает «сделка», то есть взаимодействие, соглашение двух разных, отдельных субстанций. В

нашем случае – отправителя и получателя сообщения (создателей первичного и вторичного художественного образов).

Исследование И. Роговина также со всей очевидностью демонстрирует перегруженность терминами, которая не столько проясняет, сколько затемняет сущность интерпретации овидиевских сюжетов. Вынесенное в заголовок его работы название понятия не вмещает в себя тех характеристик, которыми отмечены оригинальные художественные произведения Гоголя, Дали, Шагала, Хитрука и др. Более того, дефиниции «трансферт», «транзакция» неизбежно вступают в противоречие с термином «интерпретация». Напомним, что, по Е. Гуренко, художественная интерпретация является собой вторичную художественную деятельность, в которой продукт первичной художественной деятельности воспроизводится как система. При этом деятельность творца и ценителя выступают как относительно самостоятельные, демонстрируя имеющуюся между ними взаимозависимость [10]. Напротив, отталкиваясь от выводов, представленных И. Роговиным по результатам анализа ряда произведений, можно заключить, что каждое из них выступает в качестве вполне самостоятельного и оригинального художественного образа, вследствие чего целесообразно говорить о первичной художественной деятельности их автора.

Другими словами, в данном контексте мы имеем дело не с интерпретацией, а с реинтерпретацией «Метаморфоз» Овидия. При этом обращение к термину «транзакция» представляется неуместным не только вследствие того, что данный термин лишён того смыслового контекста, который связывает понятие «интерпретация» с категориями «понимание», «диалог», «гармония» (в том числе с особым характером отношений, которые объединяют композитора и слушателя, писателя и читателя, художника и зрителя). Здесь уместным будет засвидетельствовать, что на сегодняшний день термин «транзакция» с наибольшей частотой употребляется в области психологии, нежели собственно искусствознания [26]. Что же касается понятия «трансферт», то, по нашему мнению, его характеристика вполне отвечает опыту реинтерпретации. Аргументацией представленной точки зрения может послужить тот факт, что предложенная Роговиным типология трансферта прямо соответствует типам реинтерпретации, осуществляемой между культурами, которые: удалены друг от друга в пространстве (пример: реинтерпретация повести Н. Гоголя «Нос» в одноименной новелле Р. Акутагавы); разделены временем (реинтерпретация рассказа Чехова «Палата № 6» в «Котельной № 6» К. Муратовой); отделены друг от друга и во времени, и в пространстве (реинтерпретация «Лунной сонаты» Бетховена в одноименной композиции В. Екимовского). Примером не прямых, опосредованных взаимоотношений между культурами через реинтерпретацию в другом культурном пространстве будет фильм Тарковского «Ностальгия», в котором переосмыслению подвергается финал Девятой симфонии Бетховена.

В свою очередь, и характеристика термина «транзакция», указывающая на то, что взаимодействие и использование известных сюжетов осуществляется различными средствами, зачастую не совпадающими с языком искусства базового текста, также находит воплощение в разных видах реинтерпретаций. Можно выделить три основных типа реинтерпретации: вербальную (например, балета Чайковского «Лебединое озеро» в рассказе С. Параджанова «Лебединое озеро. Зона»); невербальную – музыкальную (как Шестая симфония Чайковского в балете Р. Пети «Пиковая дама» или в балете Б. Эйфмана «Идиот») или визуальную (например, картины Э. Делакруа «Алжирские женщины» у П. Пикассо); и синтетическую (реинтерпретация «Кармен-сюиты» Ж. Бизе – Р. Щедрина в мультипликационном кукольном фильме Г. Бардина «Чуча 3»).

Предпочтение, которое мы отдаём термину «реинтерпретация», обусловлено следующим. Определяя собой непрерывный процесс переосмысления традиции через её одновременное восстановление и отражающее преломление, реинтерпретация, в отличие от нейтрально ориентированных трансферта и транзакции, изначально предполагает необходимость деятельного сотрудничества со стороны субъекта восприятия, который из стороннего наблюдателя превращается в одного из участников диалога. В этом отношении реинтерпретация прямо отвечает задаче актуализации субъективности.

Подытоживая всё вышеизложенное, заметим, что на фоне того исторического пути, который проделала гуманитарная наука от античности до наших дней, смысловое наполнение понятия «реинтерпретация» корректировалось в зависимости от целей и задач той предметной области, в которой оно было востребовано. Так, если в лингвистике реинтерпретация рассматривалась как частный случай интерпретации, то уже в литературоведении реинтерпретация позиционировалась как равноценная интерпретации процедура, которая соединяла в себе возможности возобновления традиции и противодействия ей, удвоения и, одновременно, подавления. Наконец, в области философии искусства в противоположность методологическому релятивизму, обусловленному постмодернистской ситуацией, становится очевидной методологическая

направленность реинтерпретации, приобретающей статус социокультурного феномена. При этом алгоритм анализа текстов, в которых обозначенный феномен присутствует со всей очевидностью, складывается из следующих процедурных норм:

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

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

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

### Ссылки и примечания:

1. Перечислим отдельные направления, в рамках которых получила развитие теория интерпретации: интерпретация как перевод (филологическая герменевтика Ф. Шлейермахера); интерпретативный характер языкового сознания (философия языка В. Гумбольдта); интерпретация как понимание смысла (философская герменевтика Г. Гадамера, П. Рикёра, М. Хайдеггера); интерпретация как конструирование смысла читателем (рецептивная эстетика Ф. Брентано, Э. Гуссерля, Р. Ингардена); интерпретация как дешифровка текстового кода (структурализм Р. Барта, К. Леви-Стросса, Ю. Лотмана, В. Топорова, Б. Успенского); интерпретация как высказанная рефлексия (психологическая герменевтика А. Брудного) и т.п.
2. В отечественном искусствознании (музыкознании) обозначенные направления систематизированы и развиты в работах Е. Гуренко, М. Бонфельда, С. Даниэля, А. Зися, Н. Корыхаловой и др.
3. Кон Ю. Заметки о форме «Фуги для 13-ти инструментов» В. Лютославского: реинтерпретация жанра // *Donatio musicologica*: Сб. ст. – Петрозаводск, 1994. С. 7–28.
4. Захаров Ю. Истолкование музыки: семиотический и герменевтический аспекты: автореф. дис. ... канд. Искусствоведения. М., 1999.
5. «Любой текст – это интертекст: на различных уровнях, в более или менее опознаваемой форме в нем присутствуют другие тексты – тексты предшествующей культуры и тексты культуры окружающей...» [27, с. 14–15].
6. Бородин Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2006.
7. Как отмечают кинокритики, уже осуществлённую переделку произведения, вероятно, правильнее было бы называть *remade*.
8. В такой транскрипции, как ремикс новая версия произведения может значительно отличаться от оригинала.
9. Назайкинский Е. Ещё раз о музыковедческих терминах и понятиях // *Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее*. М., 2002. С. 3–13.
10. Реформатский Л. Что такое термин и терминология. М., 1959.
11. Гуренко Е. Проблемы художественной интерпретации (философский анализ). Новосибирск, 1982.
12. Советский энциклопедический словарь. М., 1985.
13. Подробнее по данному вопросу см.: Волкова П. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века): дис. ... д-ра искусствоведения. – Краснодар, 2009.
14. Лосев А. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. М., 1994. Книга II.
15. Кант И. Критика способности суждения. СПб., 1995.
16. В данном случае мы полностью солидарны с О. Аронсоном, который считает вполне допустимым рассматривать это, упоминаемое Кантом, правило в качестве «генетического элемента», приводящего в действие механизм становления произведения искусства. Более того, отталкиваясь от имплицитно присутствующей у Канта категории десубъективации, О. Аронсон демонстрирует мощнейшую философскую интуицию, предлагая, согласно Канту, отдавать себе отчет в следующем. «Бергман или Тарковский гениальны не тем, что создали произведения, которые мы воспринимаем именно как произведения «высокого» искусства, сопоставимые с литературными и живописными шедеврами прошлого», а тем, что именно им принадлежит честь создания того культурного штампа, который говорит нам об «общности в правилах» [17].
17. Беньямин В. Задача переводчика. Предисловие к переводу «Парижских картин» Бодлера. URL: [www.http://belraese2000.narod.ru/Trad/benjamin.htm](http://belraese2000.narod.ru/Trad/benjamin.htm)
18. Аронсон О. Свобода. URL: [www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Word\\_versions/Aronson\\_Freedom.doc](http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Word_versions/Aronson_Freedom.doc)
19. Фуко М. Ницше, Фрейд, Маркс // *Кентавр*. М., 1994. № 2. С. 48–56.
20. Делёз Ж. Различие и повторение. СПб., 1998.
21. Усманова А. Повторение и различие, или «Ещё раз про любовь» в советском и постсоветском кинематографе // *Новое литературное обозрение*. 2004. № 69. С. 179–213.
22. Американский исследователь различает четыре типа ремейков: 1) *re-adaptation* – повторная экранизация, которая с неизбежностью предполагает изучение исходного литературного текста с целью актуализировать в нем то, что оригинал упустил из виду; 2) *hommage* – дань уважения, отличающаяся скрупулезным следованием первоисточнику; 3) *up-dating* – ремейк, приближенный к настоящему дню (в его основе стремление осовременить сюжет или пересказать его на языке новых технологий); 4) *true remake* – подлинный ремейк, который объединяет все вышеперечисленные стратегии [22].
23. Leitch T. Twice-Told Tales: Disavowal and the Retic of the Remake // *Dead Ringers. The Remake in Theory and Practice*. N.Y., 2002.
24. Гадамер Г. Актуальность прекрасного. М., 1991.
25. Согласно И. Роговину, родственными по значению слову «интерпретация» выступают следующие понятия: «эволюционная трансформация классического произведения», «деконструкция текста», «параноидальная интерпретация», «гиперинтерпретация», «интерпретация, имеющая весьма неоднозначный характер, когда речь идёт о влиянии первоисточника на интерпретирующее его произведение», «культурно-историческая трансформация образа» [25].

26. Роговин И. Интерпретация сюжетов «Метаморфоз» Овидия в европейском искусстве (мифы о Фаэтоне, Нарциссе и Эхо, Дедале и Икаре, Филемоне и Бавкиде): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2007.
27. См.: Берн Э. Игры, в которые играют люди. Люди, которые играют в игры. М., 1993; Берн Э. Трансакционный анализ и психотерапия. СПб., 1992; Берн Э. Трансактивный анализ в группе. М., 1994; Психотерапевтическая энциклопедия / Под ред. Б.Д. Карвасарского. М., 1998.
28. Барт Р. S/Z. М., 1994.

### References (transliterated) and notes:

1. We list some guidelines within which there will be theory of interpretation: interpretation as translation (philological hermeneutics F. Schleiermacher); interpretative nature of linguistic consciousness (philosophy of language von Humboldt); interpretation as the understanding of the meaning (philosophical hermeneutics by Gadamer, Paul Ricoeur, Heidegger); interpretation as the construction of meaning by the reader (receptive aesthetics F. Brentano, Husserl, R. Ingarden); interpretation as decoding text code (structuralism R. Barthes, Levi-Strauss, Lotman, V. Toporov, B. Assumption); interpretation as expressed by reflection (psychological hermeneutics A. Brudny) etc.
2. In the domestic art criticism (musicology) indicate the direction of systematized and developed in the works of E. Gurenko, Bonfelda M., S. Daniel, A. Zisya, N. Koryhalovoy etc.
3. Kon YU. Zametki o forme «Fugi dlya 13-ti instrumentov» V. Lyutoslavskogo: reinterpretatsiya zhanra // Donatio musicologica: Sb. st. – Petrozavodsk, 1994. S. 7–28.
4. Zakharov YU. Istokovaniye muzyki: semioticheskiy i germenevicheskiy aspekty: avtoref. dis. ... kand. Iskusstvovedeniya. M., 1999.
5. "Any text - this intertext: at different levels, in more or less recognizable form it contains other texts - texts and the texts of previous crop culture environment ..." [27, p. 14-15].
6. Borodin B. Fenomen fortepiannoy transkripsii: opyt kompleksnogo issledovaniya: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya. M., 2006.
7. As the critics already achieved alteration work, probably should have been called remade.
8. In this transcription, as a new remix version of the product may differ from the original.
9. Nazaykinskiy Ye. Yeshchë raz o muzykovedcheskikh terminakh i ponyatiyakh // Muzykovedeniye k nachalu veka: proshloye i nastoyashcheye. M., 2002. S. 3–13.
10. Reformatskiy L. Chto takoye termin i terminologiya. M., 1959.
11. Gurenko Ye. Problemy khudozhestvennoy interpretatsii (filosofskiy analiz). Novosibirsk, 1982.
12. Sovetskiy entsiklopedicheskiy slovar'. M., 1985.
13. More on this subject, see: Volkova P. Reinterpretatsiya khudozhestvennogo teksta (na materiale iskusstva XX veka): dis. ... d-ra iskusstvovedeniya. – Krasnodar, 2009.
14. Losev A. Istoriya antichnoy estetiki. Itogi tysyacheletnego razvitiya. M., 1994. Kniga II.
15. Kant I. Kritika sposobnosti suzhdeniya. SPb., 1995.
16. In this case, we fully agree with O. Aronson, who considers it acceptable to consider this, referred to Kant, the rule as a "genetic element" giving effect to the formation mechanism of art. Moreover, starting from the implicit category desubjectivation Kant, O. Aronson demonstrates the most powerful philosophical intuition, offering, according to Kant, to be aware of the following. "Bergman or Tarkovsky genius not committed to creating products that we take it as a work of" high "art, comparable to the literary and pictorial masterpieces of the past," and the fact that it is the honor of creating the cultural stamp that tells us "common "policy" [17].
17. Ben'yamin V. Zadacha perevodchika. Predisloviye k perevodu «Parizhskikh kartin» Bodlera. URL: [www.http://belpaese2000.narod.ru/Trad/benjamin.htm](http://belpaese2000.narod.ru/Trad/benjamin.htm)
18. Aronson O. Svoboda. URL: [www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Word\\_versions/Aronson\\_Freedom.doc](http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Word_versions/Aronson_Freedom.doc)
19. Fuko M. Nitsche, Freyd, Marks // Kentavr. M., 1994. № 2. S. 48–56.
20. Delëz ZH. Razlichkiye i povtoreniye. SPb., 1998.
21. Usmanova A. Povtoreniye i razlichiyе, ili «Yeshchë raz pro lyubov» v sovetskom i postsovetskom kinematografe // Novoye literaturnoye obozreniye. 2004. № 69. S. 179–213.
22. American researchers distinguish four types of remakes: 1) re-adaptation - re film adaptation, which inevitably involves the study of the literary source text in order to actualize it that has lost sight of the original 2) homage - a tribute, wherein following carefully the original source 3) up-dating - a remake, close to the present day (it is based on the desire to modernize the story and tell it in the language of new technologies), and 4) true remake - a true remake, which combines all of the above strategy. [22]
23. Leitch T. Twice-Told Tales: Disavowal and the Retic of the Remake // Dead Ringers. The Remake in Theory and Practice. N.Y., 2002.
24. Gadamer G. Aktual'nost' prekrasnogo. M., 1991.
25. According to J. Rogovin, related in meaning to the word "interpretation" are the following concepts: "the evolutionary transformation of classic works," "deconstruction of the text," "paranoid interpretation", "giperinterpretatsiya," "interpretation, a very ambiguous when it comes to the impact of primary source to interpret his work ", " cultural-historical transformation of the image ". [25]
26. Rogovin I. Interpretatsiya syuzhetov «Metamorfoz» Ovidiya v yevropeyskom iskusstve (mify o Faetone, Nartsisse i Ekho, Dedale i Ikare, Filemone i Bavkide): Avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. M., 2007.
27. См.: Берн Э. Игры, в которые играют люди. Люди, которые играют в игры. М., 1993; Берн Э. Трансакционный анализ и психотерапия. СПб., 1992; Берн Э. Трансактивный анализ в группе. М., 1994; Психотерапевтическая энциклопедия / Под ред. Б.Д. Карвасарского. М., 1998.
28. Барт Р. S/Z. М., 1994.