

Волкова Полина Станиславовна

доктор философских наук, профессор,
профессор кафедры социологии и культурологии
Кубанского государственного
аграрного университета
тел.: (861) 290-13-35

Volkova Polina Stanislavovna

Doctor of Philosophy, professor,
professor of the chair of
sociology and culturology,
Kuban State Agricultural University
tel.: (861) 290-13-35

Еремеева Анна Натановна

доктор исторических наук, профессор,
профессор кафедры истории и музееведения
Краснодарского государственного университета
культуры и искусств
тел.: (861) 290-13-35

Eremeeva Anna Natanovna

Doctor of History, professor,
professor of the chair of history and museology,
Krasnodar State University of
Culture and Arts
tel.: (861) 290-13-35

**ИСКУССТВО
КАК СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН:
ОПЫТ АКТУАЛИЗАЦИИ**

**ART AS SOCIAL
AND CULTURAL PHENOMENON:
EXPERIENCE OF ACTUALIZATION**

Аннотация:

В центре статьи искусство как социокультурный феномен. Авторы рассматривают опыт интерпретации и реинтерпретации на примере художественного творчества революционных лет и современного искусства.

The summary:

The article focuses around the art as a social and cultural phenomenon. The authors deal with the experience of interpretation and reinterpretation on the example of artistic creativity of the revolutionary years and the present art.

Ключевые слова:

интерпретация, реинтерпретация, литература, искусство, перделка.

Keywords:

interpretation, reinterpretation, literature, art, remake.

Квалифицируя искусство с позиции социокультурного феномена, мы, в первую очередь, отдаем себе отчет в том, что, как правило, всякий художественный опыт актуализируется на пересечении проблем, которые возникают между культурой и обществом. При этом собственно человек – продуцент или реципиент – в процессе адаптации социальной реальности к своим потребностям может либо продемонстрировать свою принадлежность к массе, либо выступать в качестве отдельного субъекта. Понятно, что в первом случае речь идет о такой зависимости от внешней среды, которая соответствует лишь обязательному низшему уровню человека. Напротив, во втором случае имеется в виду «борьба со средой за духовную свободу» и как следствие – «отказ принимать бесчеловечность века за норму», что является уделом исключительно «высокой личности» [1, с. 23].

Знаменательно, что собственно адаптация социальной реальности, осуществляемая посредством ее символического упорядочивания, открывает для субъекта творчества, как минимум, две возможности. Речь идет, с одной стороны, о перспективе качественно нового взгляда на обыденность; с другой – о тотальной вторичности творческого «Я», принявшего за истину господствующее мировоззрение и тщетно пытающегося в рамках идеологии большинства выработать свою форму истины. При этом происходит неизбежное взаимовлияние художественной действительности на действительность как таковую и обратно.

Иллюстрацией подобного положения дел может послужить период революции 1917 г. и Гражданской войны, который в культурно-историческом сознании неотделим от их художественного воплощения. В данном контексте представляет интерес один из растиражированных посредством разных видов искусства символов России, который отразил особую направленность динамики женского образа от невесты до распутной девки, о чем свидетельствуют как исторические документы, так и культурные образцы.

С точки зрения революционных будней обращает на себя внимание напечатанный с целью контрпропаганды в «Известиях Совета» декрет, который дискредитировал новую власть. Согласно последнему, девицы в возрасте от 16 до 25 лет подлежали социализации. Примечательно, что мандаты, якобы обеспечивающие право на таких подлежащих социализации, то есть общественному потреблению, девиц, предлагалось выдавать как на имя красноармейцев, так и на имя советских начальников с той лишь оговоркой, что желающим воспользоваться

этим декретом надлежало обращаться в соответствующие революционные учреждения. Несмотря на то, что такого рода документы были типичной контрафакцией, они в целом отражали состояние умов, подтверждение чему мы находим на страницах «Опавших листьев» В. Розанова [2, с. 205–206].

Что же касается области искусства, то здесь многочисленные варианты насилия над телом женщины-России находят свое воплощение в поэтических строках, принадлежащих таким поэтам, как М. Волошин, И. Эренбург, М. Цветаева, В. Хлебников. В частности, М. Волошин рассматривал страдание России за людские грехи как повторение подвига Христа, как знак особой провиденциальной миссии – своим примером предотвратить «погибельные тропы» остальной Европы. В цикле стихов «Молитва о России» И. Эренбург воплотил трагическую эволюцию взаимоотношений матери-России и ее граждан следующим образом: сначала равнодушие, потом издевательство над телом («срывали с нее рубище, хлестали плетью, кусали тощие груди»), превращение в объект для развлечения толпы («Это мы нарядили болящую мать в красное трико площадной плясуньи... Живей на канат и пляши в нашем цирке! Все тебе хлопают!»). И, наконец – «Осенью тысяча девятьсот семнадцатого года мы ее распяли» [3, с. 304–306].

Специально заметим, что на фоне столь знаковых для истории отечественной культуры имен были и такие, чьи произведения мало отвечали критерию художественности. Как писал Я. Платек, «в то горячее время ради *тенденции* можно было отказаться от поэзии, во всяком случае, от привычного ее толкования» [4, с. 33]. Здесь уместно вспомнить авторов, чье творчество ограничивалось переосмыслением классических текстов, в числе которых назовем «Евгения Онегина» Пушкина, «Душечку» Чехова и «Женитьбу» Гоголя.

Обращаясь к поэме «Онегин наших дней» Владимира Клоптовского (Лери), заметим, что его Онегин повторил, по всей видимости, маршрут самого автора. Последний проделал типичный для столичных беженцев путь на Юг, останавливаясь в Киеве, Одессе, Ростове-на-Дону, о чем свидетельствуют присутствующие в тексте поэмы яркие, исторически достоверные характеристики отдельных южно-российских городов, а также тонко подмеченная местная специфика и отдельные детали. Знаменательно, что в произведении В. Клоптовского представлены все те же четыре пушкинских героя. Однако в основу сюжета положены не столько взаимоотношения персонажей, сколько их столкновение с революцией. Потому в письме Татьяны к Онегину, в пушкинском варианте содержащему признание в любви, мы находим просьбу о спасении Ленского из застенков ЧК («Наш Ленский... друг несчастной Оли, он арестован в эту ночь...»). Причем, именно бездействие Онегина обрекает Владимира на гибель, о которой мы узнаем по версии Клоптовского-Лери из газеты «Известия»: «Владимир Ленский, одессит, как “враг народа” был убит».

Очевидно, что в своей поэме Клоптовский противопоставил тотальный конформизм, беспринципность Онегина цельности, чистоте, благородству Татьяны. Его герой из соображений личной выгоды сотрудничает с разнообразными политическими режимами, правившими на Юге, включая большевиков, затем эмигрирует, но в итоге, движимый корыстными мотивами, примыкает к сменовеховству и возвращается в Россию. Татьяна, став женой пожилого князя-белогвардейца, понимая, что прежней России уже нет, а нравственный долг превыше всего, отвергает предложение Онегина о возвращении и выбирает службу в качестве сестры милосердия в госпитале Красного Креста, что прямо отвечало нравственному идеалу эмигрантов – ревностных защитников «белой» идеи. Сам по себе факт присутствия «чистой душой» Татьяны в «белом» лагере целенаправленно работал на формирование у читателей устойчивых представлений о правоте «белого» дела [5].

В свою очередь, «Душечка» Чехова угадывается в «Женщине» А. Скромного, который, по сути, пересказывает известную историю с той лишь разницей, что новую героиню зовут Дунечка. Согласно тексту фельетона, опубликованного на страницах одесской газеты «Буржуй» [6, с. 9–10], «“после малюсенькой истории с сербским офицериком” Дунечка встретила Васю – большевика, матроса, избравшегося в различные комитеты. Мысленно вообразила себя чуть ли не губернаторшей. Стала большевичкой. Большевики отступили. Прошло 3 дня. “Милый читатель! Если поздно ночью в саду или в парке ты встретишь Дунечку под руку или в объятьях с немецким солдатиком – не сердись и не осуждай ее, ибо она женщина. Она – самая настоящая женщина”» [7, 8].

Сюжет гоголевской «Женитьбы» оказался актуальным при обращении литераторов и художников к проблеме независимости Украины. Так, один из авторов одесской газеты «Большая крокодила» переделал гоголевский текст следующим образом. В качестве главных действующих лиц выступили Украина – «малосообразительная дивчина с хорошим приданным», Совнарком Совнаркомович Коммунистов, щирый самостийник Тарас Петлюра, поручик Георгий Добровольцев, атаман Никифор Григорьев и батько Махно [9].

Примечательно, что попытки художественно осмыслить судьбу российской женщины в море революционных потрясений предпринимались и в кинематографе. В частности, известный ки-

норежиссер Я. Протазанов на ялтинской студии И. Ермольева снял фильм «Голгофа женщины» («Голгофа русской женщины»), в которой главную роль исполнила жена и партнерша И. Мозжухина известная артистка Н. Лисенко. Интересно, что передвижной «Музей современных событий в России», который возил в 1920-е гг. по Европе и Америке бывший полковник Белой армии Я. Лисовой, имел в своих фондах пять тысяч (!) вариантов сценария этого фильма [10, т. 1, с. 219].

Другой пример находим в дневнике В. Амфитеатрова-Кадашева – руководителя кинематографического отдела художественной части Осведомительного агентства (органа пропаганды деникинской армии). Имеется в виду схема одного из задуманных фильмов американского типа «Кольцо дракона». Согласно сценарию, в сюжете действуют вместо благородных ковбоев – добровольцы и барышня, а вместо злодеев – большевики и другая барышня, влюбленная в добровольца и из ревности переходящая к красным, но в последнюю минуту ценою своей жизни спасающая любимого [11, т. 20, с. 571; 12].

В советском варианте любовный треугольник выглядит уже несколько по-иному. Роль «своего» мужчины замещается либо духовным наставником-большевиком, либо самой революцией, которая открывает женщине глаза на оказавшегося в стане «чужих» возлюбленного и подсказывает верный алгоритм действия. Советская классика 1920-х – пьеса «Любовь Яровая» К. Тренева и повесть «Сорок первый» Б. Лавренева, которые вошли в «золотой фонд» отечественной литературы, рожденной в эпоху перемен.

Важно заметить, что наряду с отражением реалий революционных будней в художественном творчестве, неотъемлемой приметой того времени становится проекция заимствованных из культурной сферы стереотипов поведения на повседневную жизнь граждан. Чаще всего в центре внимания средств массовой информации оказываются искренность чувств Ромео и Джульетты, Тристана и Изольды; самоотверженная любовь Орфея и безропотно следовавшей за ним Эвридики, без следа растворяющейся в туманной дымке настоящего, а также олицетворяющей собой женскую верность Сольвейг: жертвенная любовь к Родине Жанны Д'Арк. Здесь уместно вспомнить и о княгине Черкасской, убитой под Таганрогом, которая неразлучно следовала за своим мужем, тоже впоследствии погибшим; и о Джульетте Добрармии (как ее называли) – Нине З., «не захотевшей расстаться при оставлении Ростова в 1918 г. с женихом (ему было 19 лет, ей – 17), мужественно переносившей все тяготы Ледяного похода и трогательно погибшей вместе с женихом в одном бою»; и «юнкере Нечволодове» – второй жене Я.А. Слащева, служившей у него ординарцем; о дочерях военной доли – казачках, с детства закаленных, здоровых, умеющих ездить верхом и стрелять. Сохраняя верность отечеству, они совмещали роль солдата с сестрой милосердия.

Насколько опыт начала XX в. оказывается уникальным и неповторимым в социокультурной динамике? Вне всяких сомнений, в современном искусстве также сосуществуют в одновременности и подлинны художественные образцы, и их повторения различных типов [13]. У. Эко подобное положение дел ставит в зависимости от состояния современного общества, для которого характерны потрясения, кризисы, разрывы. Создавая иллюзию стабильности и устойчивости, искусство, таким образом, не только выполняет особую задачу по формированию новых представлений о мире в среде своих читателей, зрителей, но и способствует ломке отживших стереотипов мышления, обеспечивая тем самым свободное волеизъявление индивидов. Здесь искусство действует уже не только на эстетические структуры, но и на уровень воспитания в современном человеке способности к самовыражению [14].

Иллюстрацией такого свободного волеизъявления, опознаваемого как на уровне эстетики, так и на уровне воспитания, может послужить постановка оперы Чайковского «Евгений Онегин» (Россия, 2010). Режиссер Д. Черняков не только подверг переосмыслению романную эпоху, сместив временной отрезок на 100 лет вперед, но и попытался осовременить классический образец за счет приемов кинематографа. Экзальтированная хозяйка дома Лариных, безо всякого повода впадающая то в безудержный хохот, то в плач, способная увлекаться настолько, что, закружившись в вальсе, валится вместе с кавалером на пол; непризнанный гений Ленский, исполняющий куплеты Трике; отмеченная культурой декаданса Татьяна, истерично разбрасывающая вокруг себя стулья и взбирающаяся в момент кульминации сцены письма на стол; круг общения главных героев – предающаяся разгулу толпа, напоминающая полусвет, состоящий из сплетниц, приживалок и желающих поживиться на чужой счет; грубая, циничная Ольга и т.п. – вот те герои оперы «Евгений Онегин», в которых, по мысли режиссера, каждый из нас может узнать самого себя. Принимая во внимание обстоятельство, согласно которому к числу достоинств своей постановки Д. Черняков относит тот факт, что критики увидели в спектакле, наряду с тургеневскими образами, приметы психологической чеховской драмы, набоковские мотивы, а также знаковость ситуации, присущей «Дням Турбиных» Булгакова и даже «Идиоту» Достоев-

ского, совсем не удивительно, что ни для Пушкина, ни для Чайковского в столь насыщенном интертекстуальном пространстве просто не осталось места.

Несмотря на то, что оригинальное творение Пушкина отмечено пародийной стилизацией, на мастерской игре пародийными смещениями и сгущениями основаны насмешливые описания света, а к области сатиры можно отнести и характеристику Зарецкого, и описание гостей, съехавшихся на именины Татьяны [15], пушкинский смех, кроме осуждения, несет в себе и чувство «лелеющей душу гуманности» (В. Белинский). Более того, поскольку пушкинский «роман в стихах» пестрит «чужими» стилями, мы полностью отдаем себе отчет в том, что за всеми этими «пришельцами» стоит образ автора. Именно его присутствие обеспечивает «законность» противоборства и сотрудничества стилистических инстанций, посредством которых создается особый, раскрывающий собственную природу и живое человеческое содержание всех образующих роман художественных величин тип взаимодействия [16, с. 86].

Напротив, у Д. Чернякова каждый из стилей, угадываемых критикой, по образному выражению В. Марковича, «знать ничего не хочет, кроме себя» [17, с. 83]. Принципиально отвергая опыт других и оставаясь абсолютно непроницаемыми для идей и образных стихий как Пушкина, так и Чайковского, чужеродная стилистика разрушает художественную целостность оперного текста, демонстрируя неполноту, односторонность и искусственность режиссерской работы. В итоге «Евгений Онегин» Пушкина предстает перед нами одновременно и «энциклопедией русской жизни», и «энциклопедией социальной жизни россиян».

Последняя беспристрастно фиксирует бесчисленные переделки классического текста, подчас не вполне приличные, но зато довольно плотно нагруженные идеологически. В их числе и опыт современного режиссера: вместо процесса согласования противоречий, характерного для подлинно гармонизирующего диалога, Д. Черняков предлагает зрителю (слушателю) пережить эстетическое удовольствие исключительно от осознания того, как сделан текст, от узнавания знакомых мотивов, от выстраивания интертекстуальных связей. При этом взамен бесконечности всякого диалога мы получаем радикальную множественность как результат эклектичного сочетания разнородных элементов [18].

Не менее впечатлила и премьерная постановка «Руслана и Людмилы» М. Глинки, приуроченная к открытию Большого театра после его длительной реконструкции (2011). На обновленной сцене была показана столь же обновленная опера, знакомство с которой вызвало ностальгию по тем временам, когда, будучи студентами консерватории, мы в кабинете звукозаписи собирались на групповое прослушивание классического образца с клавиром в руках, не имея возможности видеть то, что происходило на сцене по причине отсутствия видеомагнитофонов. Легкая грусть по тем безвозвратно ушедшим дням возникла вследствие того, что опера Глинки в постановке Д. Чернякова выиграла бы именно в случае, если бы подлинные ценители классической музыки скорее слушали, нежели смотрели этот «шедевр». Они избавили бы себя от созерцания эпатирующего тайского массажа, обнаженного торса Фарлафа, который потрясал публику своей мужской силой, угадываемой за непристойными телодвижениями сгорающего от страсти мачо, неглиже массовки, участвующей в сцене с Ратмиром, и прочих натурализмов. Красноречиво также признание артиста в одном из интервью телеканалу «Россия» о том, что его герой Руслан – обычный простой парень, ничем не отличающийся от сегодняшних молодых ребят из Выхино или Грибоедово. Становится очевидной та самая непосредственная взаимозависимость, складывающаяся между культурой и социумом, когда, перефразируя Я. Платека, ради *тенденции* можно отказаться и от искусства, во всяком случае от привычного его толкования [19].

Аналогичным образом в соответствии с практикой постмодернистского творчества, отмеченной тяготением к контрастному сочетанию элементов различных эстетических систем, использованию традиционно несовместимых материалов ради создания новой художественности работает и восторженно принимаемый как критикой, так и эстетствующей богемой англичанин М. Берн. В 1955 г., в Лондоне, была показана созданная им премьерная постановка балета П.И. Чайковского «Лебединое озеро», хотя в действительности представленная нашим современником оригинальная версия имеет весьма отдаленное сходство с классическим балетом.

Во-первых, хореография М. Берна, во многом перекликающаяся с танцевальными номерами, которые исполняет труппа шоу-балета Аллы Духовой «TODES», не предполагает балетных пачек и пуантов. Во-вторых, музыка П.И. Чайковского, под которую танцуют участники спектакля, звучит в записи. Другими словами, столь важное для любого балетного спектакля триединство дирижера, режиссера и художника [20] оказывается изначально ущербным в силу того, что главная составляющая целостности подобного рода постановок – музыка – изымается из культурного диалога, уподобляясь «мертвой вещи». По сути, опыт М. Берна отсылает нас к столь негативно оцениваемым С.П. Дягилевым – поклонником классического балета – «дунканизмам» [21], которые этот выдающийся театральный деятель относил исключительно к любии-

тельству. Наконец, в-третьих, в качестве главных действующих лиц современной постановки 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-версией [22], М. Берн весьма определенно 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 многофункциональной [23], вследствие чего значительная часть балетного спектакля выстраивается в опоре именно на эту столь важную деталь интерьера, слова режиссера можно было бы принять на веру. Однако в действительности именно спальня принца оказывается сильной позицией в визуальном пространстве спектакля, поскольку с нее 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 в жизни П.И. Чайковского, постановка М. Берна видится незатейливым образчиком китч-продукции, в котором угадывается откровенное педалирование столь одиозной на сегодняшний день темы. Причем, если говорить о критерии оценки, под который подпадает это «произведение», то, пожалуй, наиболее точно отвечающей действительному положению дел будет такая квалификация берновской 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 имен, профессий, использование жаргонизмов и уничтожение наиболее ярких примет стиля оригинала [24]. 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». Ее цель – дословное повторение известного текста и придание ему нового значения.

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 бреду 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 грез, наполненных чистотой помыслов.

К разряду подобных «шедевров» можно отнести и фильм Д. Аронофски «Черный лебедь», выпущенный в прокат в 2010 г. Несмотря на то, что, пересказывая сюжетную канву балета Чайковского [25], герои фильма честно признаются в том, что речь идет о новой версии «Лебединого озера», о переосмыслении классики («мы сделаем по-новому, немного откровеннее, более приземлено, по-настоящему»), по сути, отмеченная критиками престижных кинофестивалей картина актуализирует ту же самую проблему, что и берновская постановка. Разница заключается лишь в том, что вместо мужской однополой любви зритель имеет возможность наблюдать за развитием отношений, которые складываются между Ниной и Лили. Словно отвечая обывательским представлениям о «порочности балетных», режиссер заполняет пространство кинотекста откровенной постельной сценой, которая воспринимается героиней как сон наяву; разговорами о девственности и сексе, а также демонстрацией того, как выполняется домашнее задание, предложенное Принцем-Тома готовой на все ради роли Нине: «приди домой и потрогай себя, хоть чуть-чуть...».

Дело в том, что Нина в своем стремлении быть первой, которое сопряжено с постоянным контролем над собой и отречением от всего, что отвлекает от изнуряющих репетиций, идеальна только для роли Белого Лебедя. Что же касается «похотливого близнеца», укравшего любовь Принца, то здесь Нина всего лишь «холодная девочка». Неслучайно в момент репетиции разочарованный Тома кричит ей: «Соблазни нас, не только Принца, весь двор!»

В то же время Д. Аронофски не скупится на подсказки, убеждая зрителя в том, что потенциально Нина готова к перевоплощению. О желании сбросить с себя личину милой девчушки, находящей радость в окружении детских игрушек, обитающих в розовой спальне героини, и, одновре-

менно, высвободиться из-под тотального контроля матери, чья несостоявшаяся балетная карьера сказывается на особом отношении к профессиональному росту дочери, свидетельствуют следующие моменты. Во-первых, мать никак не может отучить Нину от дурной привычки – царапать себя. Кровавые следы на теле девушки в области плеча – знак того, что за невинным обликом героини скрывается иная натура. Эта другая сторона личности балерины с особой силой проявит себя в премьерной постановке, когда на глазах у зрительской аудитории руки Одиллии обрастают черными перьями, превращаясь в гигантские крылья. Точно также неоднократные попытки содрать кожу с пальцев рук, которые героиня предпринимает в ванной комнате, скрываясь от материнского любопытства за закрытой дверью, являются прямым указанием на то, что исподволь телесная оболочка Нины разрушается неким существом, скрывающим свое подлинное лицо. О том, что потаенный облик, прорывающийся сквозь плоть и кровь Нины ужасен, можно догадаться по сросшимся, подобно перепонкам птичьих лап, пальчикам ног, увидев которые главная героиня приходит в ужас. В итоге Нина действительно справляется с ролью, предварительно заколов оперницу осколком зеркала [26]. Однако, исполнив финальную сцену, не кто иной, как она сама оказывается со смертельной раной в животе. Склонившийся над Ниной Тома слышит из холодеющих уст девушки следующие слова: «Я была лучшей!»

Поскольку все эти видения балансируют на грани рационального и иррационального, фильм некоторое время «держит» в напряжении. Особую пикантность повествованию придают и рассуждения Тома, который убеждает Нину в том, что «совершенство – это не только самоконтроль, но и умение отпустить себя. Трансцендентальность – не каждому это дано». Подобные проблески интеллекта на фоне полного удовлетворения интереса общества потребления к базовым инстинктам, возможно, дадут основание особо толерантным критикам говорить о наличии несомненной философской идеи фильма. Последняя сфокусирована на двойственности человеческого «Я»; борьбе добра и зла; на необходимости находиться в согласии с нашей собственной природой; на связи между внутренним и внешним, в том числе и на том, что «гений и злодейство – две вещи несовместные» и т.д. и т.п. Однако все это оказывается настолько вторичным по отношению к тем крупным планам, которые врезаются в память, что становится очевидным следующее. Духовность как важнейший элемент традиции оказывается в данном случае столь шаржированной, столь упрощенной с той целью, чтобы быть «узнанной» и теми, кто не созрел для современного мышления, и теми, кто обречен на «рабское сознание», что «Черный лебедь» оказывается в череде «репродукций прошлой продукции».

В то же время полярность мнений, согласно которым современные художественные образцы, рожденные эпохой постмодернизма, квалифицируются и как «самая живая, самая эстетически актуальная часть современной культуры» (В. Курицын), и как «философский памятник скуке» (Р. Гальцева), и как «эстетический беспредел» (В. Малухин), не может не привести к затруднениям в оценке появившегося на переломе XX–XXI вв. искусства. Неслучайно поэтому такое искусство рассматривается, с одной стороны, с позиции радикального консерватизма, с другой – революционного художественного обновления. Однако, пытаясь найти верный угол зрения, нельзя не учитывать следующего обстоятельства. В неизбежном на сегодняшний день многообразии как художественной, так и китч-продукции, качество последней оценивается в непосредственном диалоге писателя и читателя, художника и зрителя, композитора, исполнителя и слушателя. При этом «поэт должен помнить, что в пошлой прозе жизни виновата его поэзия, а человек жизни пусть знает, что в бесплодности искусства виновата его нетребовательность и несерьезность его жизненных вопросов» [27, с. 7].

Что же касается нашей оценки ситуации, актуальной для современного социума, то принципиальное несовпадение между псевдокультурной интерпретацией, которая опознается в череде повторений, о чем речь шла выше, и опытом реинтерпретации классического наследия, в рамках которого происходит глубинное переосмысление первоисточника, заключается в следующем:

- 1) примат коммерческого – примат эстетического;
- 2) установка на заимствование – установка на свободную игру;
- 3) подражание, ориентированное на сходство – подражание, ориентированное на различие;
- 4) вторичная художественная деятельность – первичная художественная деятельность;
- 5) внутренняя статика как результат следования оригиналу – внутренняя динамика, обусловленная напряжением между разрушением «старого» и созданием «нового» [28].

Помимо этого, для реинтерпретационной практики особую значимость приобретает сосредоточенность на искусстве в противоположность постмодернистской смеси разных областей, методов, традиций и т.п., а также безусловная ценность культурного контекста. Выступая интерпретирующей системой по отношению к новому оригинальному тексту, такой контекст делает главным объектом эстетического анализа процесс смыслотворчества в самом широком, онтологическом, смысле. Если в случае псевдокультурной интерпретации продуцент выступает

заложником одномерно воспринимаемой социальной действительности, не имея возможности и таланта ее преодолеть, то субъект реинтерпретации демонстрирует нацеленность на актуализацию метафизического плана. Будучи социокультурным феноменом, реинтерпретация соответственно являет собой синтез возврата к прошлому и неперенного движения вперед.

Ссылки и примечания:

1. Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998.
2. Розанов В.В. Опавшие листья. Короб второй. М., 2003.
3. Эренбург И.Г. Стихотворения и поэмы. СПб., 2000.
4. Платек Я.М. По мандату долга // Я. Платек. Верьте музыке. М., 1989.
5. Подробнее по данному вопросу см.: Еремеева А.Н. Пушкинские герои и сюжеты в южно-российском литературном творчестве периода гражданской войны // А.С. Пушкин и русская национальная идея. Материалы научно-практической конференции, посвященной 200-летию со дня рождения А.С. Пушкина. Краснодар, 2000. С. 32–39.
6. Буржуй. 1918. № 2–3.
7. Подробнее по данному вопросу см.: Волкова П.С., Еремеева А.Н. Мужчина и женщина в художественном дискурсе периода революции и гражданской войны // Мужское и мужественное в современной культуре / под ред. Н.Х. Орловой. СПб., 2009. С. 146–149.
8. Специально оговорим, что ситуация, описанная А. Скромным, отражает подлинность событий, актуальных для того времени. Имеется в виду фельетон, прототипом героини которого стала знаменитая певица, признанная фаворитка южнороссийского эстрадного Олимпа времен гражданской войны Иза Кремер, выступавшая поочередно перед белогвардейцами и красноармейцами (как, впрочем, и Надежда Плевицкая). Известный театральный деятель И. Нежный вспоминал, что после взятия белогвардейцами Одессы на первом же концерте Кремер из зала раздались выкрики «Командантская певичка!». Однако репрессивных мер не было: слишком велика была ее популярность. См.: Нежный И.В. Былое перед глазами. Театральные воспоминания. М., 1965. С. 73. Подробнее по данному вопросу см.: Волкова П.С., Еремеева А.Н. Мужчина и женщина в художественном дискурсе периода революции и гражданской войны // Мужское и мужественное в современной культуре / под ред. Н.Х. Орловой. СПб., 2009. С. 146–149.
9. Большая крокодила. Одесса, 1919. № 1.
10. Лисовой Я. Памятка «Музея современных событий в России» // Белый архив. Париж, 1926.
11. Амфитеатров-Кадашев В.А. Страницы из дневника. Публикация С.В. Шумихина. Минувшее. Исторический альманах. М.;СПб., 1996.
12. Вне всяких сомнений, схожая схема опознается и в поэме А. Блока «Двенадцать». Речь идет об убийстве известной проститутки времен гражданской войны – Катки – ее бывшим сожителем, который, стреляя в своего соперника, стал невольным убийцей девушки. Примечательно, что убийство невинной оправдывается не только банальной ревностью, но и грехами Катки, гулявшей при старом режиме с «чужими» – офицерами, юнкерами, а теперь изменившей Петке с бывшим «своим». Несмотря на то, что оба соперника служат Советской власти, Ванька именно потому бывший «свой», что у него, в противоположность Петке, есть деньги. В результате гибель невинной Катки возлагается на совесть «старого мира», трагический конфликт заглушается «музыкой революции». См.: Стратановский С.Г. Поэт и революция. Опыт современного прочтения поэмы А. Блока // Звезда. 1991. № 11. С. 150–161.
13. Для оценки современных произведений искусства, созданных кинематографом, литературой, популярной музыкой, см.:

References (transliterated) and notes:

1. Lotman Y.M. Ob iskusstve. SPb., 1998.
2. Rozanov V.V. Opavshie list'ya. Korob vtoroy. M., 2003.
3. Erenburg I.G. Stikhotvoreniya i poemy. SPb., 2000.
4. Platek YA.M. Po mandatu dolga // Y. Platek. Ver'te muzyke. M., 1989.
5. More on this question see: Eremeeva A.N. Pushkinckie geroi i syuzhety v yuzhno-rossiyskom literaturnom tvorchestve perioda grazhdanskoj vojny // A.S. Pushkin i russkaya natsional'naya ideya. Materialy nauchno-prakticheskoy konferentsii, posvyashchennoy 200-letiyu so dnya rozhdeniya A.S. Pushkina. Krasnodar, 2000. P. 32–39.
6. Burzhuy. 1918. No. 2–3.
7. More on this question see: Volkova P.S., Eremeeva A.N. Muzhchina i zhenshchina v khudozhestvennom diskurse perioda revolyutsii i grazhdanskoj vojny // Muzhskoe i muzhestvennoe v sovremennoy kul'ture / ed. by N.H. Orlova. SPb., 2009. P. 146–149.
8. Specially we shall agree that the situation, described by A. Skromniy, reflects the authenticity of the events which were relevant to that time. This means the feuilleton, the prototype for the heroine of which became a famous singer, acknowledged favorite of southern Russian Olympus stage during the Civil War Iza Kremer, speaking alternately in front of the White Guards and Red Army soldiers (as well as Nadezhda Plevitskaya). The well-known theatrical figure I. Nezhniy, recalled that after the capture of Odessa by the White Guards at the first Kremer's concert were heard outcries from the audience "Commandant canary!". However, there were not any repression measures, because her popularity was too great. See: Nezhniy I.V. Byloe pered glazami. Teatral'ne vospominaniya. M., 1965. P. 73. More on this question see: Volkova P.S., Eremeeva A.N. Muzhchina i zhenshchina v khudozhestvennom diskurse perioda revolyutsii i grazhdanskoj vojny // Muzhskoe i muzhestvennoe v sovremennoy kul'ture / ed. by N.K. Orlova. SPb., 2009. P. 146–149.
9. Bol'shaya krokodila. Odessa, 1919. No. 1.
10. Lisovoy Y. Pamyatka "Muzeya sovremennykh sobyitij v Rossii" // Belyi arkhiv. Paris, 1926.
11. Amfiteatrov-Kadashev V.A. Stranitsy iz dnevnika. Publikatsiya S.V. Shumikhina. Minuvshee. Istoricheskiy al'manakh. M.;SPb., 1996.
12. Without any doubt, a similar scheme is recognized in Blok's poem "Twelve". We are talking about the murder of a well-known prostitute since the Civil War – Katka – by her former roommate, who shotinf at his rival, became an unwitting assassin of the girl. It is noteworthy that the murdering of the innocent girl is justified not only a trivial jealousy, but the sins of Katka, walking under the old regime with "strangers" – the officers, cadets, and now has betrayed to Petka with the former "insider". Despite the fact that both rivals are serving to the Soviet power, Vanka, precisely because the former "insider", that he, opposed to Petka, has money. As a result of the loss of the innocent Katka rests on the conscience of the "old world", the tragic conflict is drowned out by the "music of revolution". See: Stratanovskiy S.G. Poet i revolyutsiya. Opyt sovremennogo prochteniya poemy A. Bloka // Zvezda. 1991. No. 11. P. 150–161.
13. To assess the contemporary works of art created by cinema, literature, popular music,

- лярной музыкой, в том числе джазом, привлекаются понятия:
- «remake» от англ. `сделать заново`, `обновить`, употребляемое по отношению к новой постановке старого сюжета (хотя, как отмечают кинокритики, вероятно, уже осуществленную переделку правильнее было бы называть remade);
 - «псевдоремейк» как оппозиция ремейку;
 - «кавер-версия» от англ. `покрывать` (вариант исполнения песни другим певцом, часто в новой аранжировке);
 - «ремикс» от англ. `заново смешать` (по сути, речь идет о переделке оригинального произведения с другой аранжировкой, часто с перестановкой, повторением фрагментов и/или с добавлением новых, при этом новое произведение может сильно отличаться от оригинала);
 - «апгрейд», то есть доведение «до современного уровня» «устаревшего» классического текста;
 - «повторная интерпретация»;
 - «транзакция» от лат. `сделка` – акт воплощения вторичного художественного образа в новую чувственно воспринимаемую форму и т.п.
14. Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна // *Философия эпохи постмодерна* / под ред. А. Усмановой. Минск, 1996.
 15. Как пишет В. Маркович, «знаменитые строки о госте Лариных, отставном советнике Флянове: Тяжелый сплетник, старый плут, / Обжора, взятчик и плут, – самая резкая из всех сатирических характеристик, какие есть в романе. См.: Маркович В.А. Юмор и сатира в «Евгении Онегине» // *Вопросы литературы*. 1969. № 1. С. 76.
 16. Маркович В.М. Юмор и сатира в «Евгении Онегине» // *Вопросы литературы*. 1969. № 1.
 17. Там же.
 18. К слову сказать, «любовь» к творчеству П.И. Чайковского простирается сегодня столь широко, что музыку великого русского композитора мы можем слышать как в рекламных роликах, посвященных туалетной бумаге и чаю, так и в мюзикле. В отношении последнего показательно интервью А. Кончаловского по поводу его проекта «Щелкунчик и крысиный король». Так, в ответ на вопрос корреспондента «Российской газеты», почему в фильме актеры поют на музыку Чайковского, маститый режиссер 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 своем фильме, режиссер буквально его облагодетельствовал, на возражение корреспондента о том, что у зрителя есть определенный настрой на музыку Чайковского безотносительно тех «шедевров» отечественного мюзикла, в котором одна из ведущих партий поручена Ф. Киркорову, Кончаловский ответил: «А вы представьте себе, что я снял фильм "Щелкунчик" без музыки Чайковского». (В скобках заметим, что пусть подобный опыт – имеется в виду музыкальный фильм Л. Квеннидзе «Орех Кракатук» (1977) – и не стал шедевром, однако, по сравнению с работой А. Кончаловского, он выигрывает хотя бы including jazz, there are involved the concepts:
 - “Remake” from the English. `redo`, `refresh`, as used in relation to the new production of an old story (although, as it is noted by critics, probably already undertaken alteration should have been called remade);
 - “pseudo-remake” as the opposition to remake;
 - “Cover version” from English. `cover` (version of a song by another singer, often in the new arrangement);
 - “Remix” from the English. `re-mix` (in fact, talking about remaking the original work on the other arrangement, often with a permutation, repetition of fragments and / or adding new ones, with a new product can be very different from the original);
 - “Upgrade” that is bringing “up to the modern date” “the obsolete” classic text;
 - “Re-interpretation”;
 - “Transaction” from the Latin. `deal` – the act of incarnation the secondary art image into a new, sensuously perceived shape, etc.
14. Eko U. Innovatsiya i povtorenie. Mezhdru estetikoy moderna i postmoderna // *Filosofiya epokhi postmoderna* / ed. by A. Usmanova. Minsk, 1996.
 15. As Vladimir Markovich says, “the famous line about the Larins’ guest, a retired counselor Flyanov: The heavy gossip, the old rogue, / Glutton, bribes, and rogue, is the sharpest of all the satirical performance, which is in the novel. See: Markovich V.A. Yumor i satira v “Evgenii Onegin” // *Voprosy literatury*. 1969. No. 1. P. 76.
 16. Markovich V.M. Yumor i satira v “Evgenii Onegin” // *Voprosy literatury*. 1969. No. 1.
 17. Ibid.
 18. By the way, “love” to the creation of P.I. Tchaikovsky now extends so widely that the great Russian composer’s music we can hear in commercials, dedicated to the toilet paper and tea, as well as in the musical. In regard to the latter it is indicative interview with A. Konchalovskiy about his project “Nutcracker and the Rat King”. So, answering the question of “Rossiyskaya Gazeta”, why in the movie the actors are singing to the music of Tchaikovsky, the venerable director said: “I faced a daunting challenge. I had to do a musical, which had only heard Tchaikovsky’s themes. But Tchaikovsky had not any film music. Tchaikovsky has ballet music. But the film music is complicated process and the composer Eduard Artemiev had to work hard to introduce themes of Tchaikovsky in the symphonic tissue of film music. But the alterations, I should say, a little bit. I had no doubt that it is necessary to take the music of Tchaikovsky. There is such a popular story: When Tchaikovsky heard his music in a restaurant, and the orchestra was a little out of tune, he said: “I’m so happy. My music is played in a restaurant!”. He really wanted to be a popular composer, and I do not think he would have offended. If he was told that his works were heard several tens of millions of people, he would have said “thank you”. Convinced that “having used” Tchaikovsky in his film, the directed by literally favoured him, corresponding to the objection that the viewer has a certain mood to the music of Tchaikovsky, regardless of the “masterpieces” of the domestic musical, in which one of the leading parties was entrusted to the F. Kirkorov, Konchalovsky said, “Do you imagine that I made the film “The Nutcracker” without the music of Tchaikovsky”. (In brackets we should note that even a similar experience – we mean the musical film of L. Kvenihidze “Kratatuk Nut” (1977) – and not become a masterpiece, however, in comparison with the work of A. Konchalovsky, he wins at least by the presence

- присутствием в нем В. Шубарина (Щелкунчик) и М. Лиены (Мышиный король), а также авторской музыки В. Лебедева). В итоге, пытаясь объяснить корреспонденту, что же тогда делал режиссер, если «не балет Петила и Чайковского и даже не Гофмана», А. Кончаловский ответил: «Я делал свободную интерпретацию определенных тем». См.: Российская газета. Неделя № 5371 (292) от 25 декабря 2010 г.
19. Знаменательно, что видение Д. Черняковым образа русского богатыря, каковым предстает в поэме Пушкина и опере Глинки, Руслан вполне отвечает ситуации, сложившейся в современной отечественной анимации. В частности, в серии работ студии «Мельница», посвященных таким былинным богатырям, как Илья Муромец, Добрыня Никитич и Алеша Попович, налицо тенденция на снижение образа защитника земли русской. Помимо тяги к подражанию западным образцам, что заметно в названии художественного продукта, который позиционируется авторами как «героический блокбастер», отечественные аниматоры делают ставку на развлекательность как один из главных атрибутов общества потребления. Понятно, что ориентация на западные стандарты приводит к размыванию культурных границ, вследствие чего самобытный, оригинальный материал воспринимается как ремейк, отмеченный неизбежной вторичностью. Подробнее по данному вопросу см.: Рылский Г.В. Трансформация былинных героев в культурной динамике (на материале отечественной анимации): автореф. ... кандидата культурологии. Кострома, 2011.
 20. Подробнее по данному вопросу см.: Нестьева М.И. Целостность спектакля – где она? // Музыкальная академия. 2007. № 1. С. 126–136.
 21. Имеется в виду опыт американской танцовщицы Айседоры (Изадоры) Дункан, которая организовала школу танцев в Советской России. Л.Л. Сабанеев описывает ее «более декоративное, чем содержательное» выступление в Москве следующим образом. «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»». См.: Сабанеев Л.Л. Айседора Дункан в Советской России // Л. Л. Сабанеев. Воспоминания о России. М., 2004. С. 190.
 22. Специально заметим, что все лебеди, в том числе и те, которые исполняют «Танец маленьких лебедей», в постановке М. Берна представлены исключительно мужским составом.
 23. Знаменательно, что кровать выступает на сцене не только в своем прямом назначении, но и в качестве трибуны – возвышения, предназначенного для царствующих особ и их приближенных, 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.
 24. Подробнее по данному вопросу см.: Загидуллина М.В. Ремейки, или Экспансия классики // Новое литературное обозрение. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/69/us12.html>
 25. Нина рассказывает об этом так: «Девушка превратилась в лебедя. Ей нужна любовь, чтобы снять проклятье, но принц влюбляется в другую, и она себя убивает». Несколько иначе говорит об этом Тома, автор новой версии: «Девушка, чистая и милая, заключена в тело лебедя. Она заслуживает свободы, но заклятие может разрушить лишь настоящая любовь. Ее желание почти сбывается. Ее находит Принц, но перед тем, как признаться в любви, похотливый близнец – Черный лебедь – вмешивается и соблазняет его. В отчаянии Белый лебедь бросается с утеса. Она хочет в смерти обрести свободу».
- therein of B. Shubarin (Nutcracker), and M. Liepa (Mouse King), and author's music of Lebedev). In the end, trying to explain to the correspondent, then what did the director, if not “the ballet by Petipa and Tchaikovsky, and even not Hoffman”, A. Konchalovsky said: “I did free interpretation of certain topics”. See: Rossiyskaya gazeta. Nedelya No. 5371 (292) ot 25 dekabrya 2010 g.
19. It is noteworthy that the vision of the image of Russian hero by D. Chernyakov, that appears in the Pushkin's poem and Glinka's opera, Ruslan fully meet the situation in the modern domestic animation. In particular, in a series of works of studio “Melnitsa” on such epic heroes as Ilya Muromets, Dobrynya Nikitich and Alyosha Popovich, there is a tendency to reduce the image of defender of the Russian land. In addition to the craving for imitation of Western models, which is much in the title of artistic product, which is positioned by the authors as “the heroic blockbuster”, the domestic animators rely on the entertainment as one of the main attributes of the consumer society. It is clear that the focus on Western standards leads to a blurring of cultural boundaries, resulting in distinctive, original material is perceived as a remake, marked by the inevitable secondary. More on this question see: Ryl'skiy G.V. Transformatsiya bylinnykh geroev v kul'turnoy dinamike (na materiale otechestvennoy animatsii): avtoref. ... kandidata kul'turologii. Kostroma, 2011.
 20. More on this question see: Nest'eva M.I. Tselostnost' spektaklya – gde ona? // Muzykal'naya akademiya. 2007. No.. 1. P. 126–136.
 21. This refers to the experience of the American dancer Isadora (Isadore) Duncan, who organized the dance school in Soviet Russia. L.L. Sabaneev describes her “more decorative than informative” performance in Moscow in the following way. “Since she could not dance any more, she was limited by the fact that she passed the stage of the Bolshoy Theatre diagonally across with some baby in her arms, which, as it was explained to me, symbolized the nascent international communism, with the red flag in his hand to the sounds of “The Internationale””. See: Sabaneev L.L. Aysedora Dulkan v Sovet'skoy Rossii // L.L. Sabaneev. Vospominaniya o Rossii. M., 2004. P. 190.
 22. Specifically we should note that all swans, including those who perform The “Dance of the Little Swans”, directed by M. Bern, were presented exclusively by male composition.
 23. It is significantly, that the bed stands on the stage not only in its direct purpose, but also as a tribune – the elevation intended for the reigning persons and their approximates, as well as a bridgehead, marked as a birth of a difficult relationships, folding the Prince of White Swan and his kinsmen, and also their deaths, caused by the death of the main characters.
 24. More on this question see: Zagidullina M.V. Remeyki, ili Ekspansiya klassiki // Novoe literaturnoe obozrenie. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/69/us12.html>
 25. Nina tells about it in such way: “The girl was turned into a swan. She needs love, to remove the curse, but the prince falls in love with another girl, and she kills herself”. In different way talks about this Toma, the author of the new version: “The girl, pure and sweet, is enclosed in the body of a swan. She deserves freedom, but the curse can destroy only a real love. Her wish almost comes true. The Prince finds her, but before the declaration of love, the lustful twin – The Black Swan – intervenes and lures him. In desperation, The White Swan thrown off a cliff. She wants to find freedom in death”.

26. Возможно, тот факт, что именно осколок зеркала стал орудием убийства, «работает» на актуализацию следующего знания. Известно, что с помощью зеркал тибетскими монахами была разработана особая техника «возвращения к себе», где зеркало используется в качестве прибора, способствующего перенастройке своего сознания. Эта древняя тибетская техника предусматривает длительное вглядывание в собственное отражение. Практикующие эту технику часто вместо собственного лица в зеркале наблюдают и другие лица, сменяющие друг друга. Их называют вариациями собственного лица, отражающими самого человека, но в его прошлых жизнях. Древняя тибетская практика, кстати, предупреждает, что мозг может вызвать из зеркала и образы собственных грехов в прошлых жизнях.
27. Бахтин М.М. К философии поступка // М.М. Бахтин. Работы 1920-х годов. Киев, 1994.
28. Подробнее по данному вопросу см.: Волкова П.С. Реинтерпретация художественного произведения (на материале искусства XX века): дис. ... д-ра искусствоведения. Саратов, 2009.
26. Perhaps the fact, that it is the splinter of the mirror became the weapon of the murder, "works" on the next update of knowledge. It is known that using the mirrors Tibetan monks developed a special technique of "returning to himself", where the mirror is used as an instrument that promotes the reconfiguring of your consciousness. This is an ancient Tibetan technique provides the long gazing at your own reflection. The practitioners of this technique instead of their own face are often used to see in the mirror and others faces, replacing each other. They are called variations of his own face reflecting the man himself, but in his past lives. The ancient Tibetan practice, by the way, warns that the brain can cause from the mirror also the images of their own sins in past lives.
27. Bakhtin M.M. K filosofii postupka // M.M. Bakhtin. Raboty 1920-kh godov. Kiev, 1994.
28. More on this question see: Volkova P.S. Reinterpretatsiya khudozhestvennogo proizvedeniya (na materiale iskusstva XX veka): dis. ... d-ra iskusstvovedeniya. Saratov, 2009.