

Е.А. Топорина, Т.А. Тер-Гукасова, В.М. Хоминская

## СОВРЕМЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КЛАССИЧЕСКОГО ИСКУССТВА: КРИЗИС ПОНИМАНИЯ?

---

**Аннотация.** Предметом исследования является современная интерпретация классического искусства. Авторы обращаются к проблемам понимания классического искусства, адекватности передачи его смыслов, переживанию искусства и общению с ним, ценностному аспекту произведения искусства, проблемам традиции и новаторства в современных прочтениях классического искусства. Эти проблемы раскрываются при помощи обращения к практике современного искусства – многочисленным кино- и театральным постановкам классики. Тем самым пытаются ответить на вопрос – что есть современная интерпретация классического искусства? Авторы анализируют положение классики в современном искусстве, опираясь на работы философов, эстетиков, критиков, литературоведов, деятелей искусства. Используются сравнительный, описательный, аналитический методы. На основании анализа «жизни» классики в современном культурно-эстетическом поле авторы показывают, что современная интерпретация классики скорее демонстрирует кризис её понимания, нежели внимательное прочтение, осуществлённое современными средствами. Сегодня любое вмешательство в ткань произведения, нарочитое его «перетолкование» может найти (и находит) своё оправдание и обоснование. Оно связано не только с факторами, которые следует рассматривать через призму развития искусства, инновационности, поисков новых форм и т.д., но и более широко – как устойчивую тенденцию конфронтации «нонклассики» с традиционным классическим искусством. С этой конфронтацией в значительной степени связан «кризис понимания» классического художественного наследия и его интерпретация в современной художественной практике.

**Ключевые слова:** театр, кинематограф, искажение, понимание, современная интерпретация, классическая литература, диалог, традиция, эпатажность, ценность.

**Abstract.** The subject of this research is the modern interpretation of classical art. The authors refer to the issues of understanding of the classical art, adequacy of conveying its meanings, experiencing the art and communication with it, value aspect of art works, as well as question of tradition and innovations in modern perception of the classical art. These problems are revealed through the reference to the practice of modern art – multiple movie and theatrical production of the classicism. The authors attempt to answer the question what is the modern interpretation of art, by analyzing the position of the classics in modern art and basing themselves on the works of philosophers, aestheticians, critics, literary scholars, and members of art community. Based on the analysis of “life” of the classicism in modern cultural-aesthetical field, the authors demonstrate the crisis of its understanding, rather than the attentive perusal realized by the contemporary means. Today, any re-interpretation of the composition can find (and finds) its justification and explanation. It is associated not only with the factors that should be viewed through the prism of development of the art, innovations, search of the new forms, but also more extensively – as a sustainable trend of confrontation of “non-classicism” with the traditional classical art. Such confrontation to a considerable degree causes the “crisis of understanding” of the classical artistic legacy and its interpretation in the modern art.

**Key words:** Value, Artistic legacy, Tradition, Dialogue, Theatre, Cinematography, Distortion, Understanding, Modern interpretation, Classical literature.

**П**роблема понимания искусства в эпоху постмодернизма обрела новые очертания, в характеристике которых исследователи часто прибегают к понятию «кризис». Это связано с теми трансформациями, которые произошли в искусстве, особенно изобразительном, од-

нако и в литературе они отразились с не меньшей отчётливостью. В этом смысле, аналогии между двумя видами искусства в рассмотрении данной проблемы являются оправданными.

Кризис понимания в изобразительном искусстве связывается с «невидимым, неизобразимым,

с тем, что глаз человека увидеть не может, а человеческое зрение перестаёт восприниматься как идеальный способ чувственного познания мира». Человек получает не только возможность, но право представлять, трактовать искажённо [1]. Искражённость видения находит не только оправдание, но и сосуществует с привычным репрезентативным восприятием искусства. Суть искусства может являть себя не как творческое преобразование действительности, но как абсурд, заумный «несмысл» (Малевиц, Е. Андреева). По этой причине повышается как ценность интуитивного понимания произведения, так и «власть» интерпретации. Можно сказать, интерпретация даёт возможность увидеть произведение по-иному, дать ему другую энергетику.

Для современной художественной практики характерно обращение не только к таким, ставшим уже классическими способам интерпретации литературных произведений, как театр и кино, но и, в общем, к молодому искусству анимации. Последние годы можно назвать временем активного переосмысления роли анимации в контексте кинематографа в целом, что связано с повышением значения визуального художественного мышления [2]. Художник анимации начинает работу с чистого листа, оставаясь наедине с собой и миром, который он сам создаёт, у него нет живого актёра, декорации, которые присутствуют в работе режиссёра кино и театра. Есть «чистый лист бумаги», интуиция художника, его фантазия, и «надо сочинять всё, от первой линии на белом поле до последнего наложения звука» [3]. В этом смысле визуализация художественного произведения, лежащего в основе анимации, даже при определённом отходе от первоисточника, вызывает чувство эстетического удовольствия.

Иначе дело обстоит с кинематографом и театром. Поэтика подтекста, которая является предметом внимания современных исследователей, может приобретать специфические, «сюрреалистические» краски. Подтекст логично выстроеного классического текста в современных прочтениях часто представляется абсурдными ситуациями и сочетаниями. В «сюр» окрашиваются произведения многих русских классиков, особенно повышенный интерес проявляется по отношению к творчеству Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского, А.П. Чехова. Стоит вспомнить здесь один из последних экспериментов на театральной сцене – в спектакле Театра Наций в жанре чёрной клоунады актриса И. Дапкуняйте играет князя Мышкина, можно указать и на постановку «Женитьбы» Н.В. Гоголя также в Театре Наций. Конечно, эти и другие подобные им эксперименты слишком разнородны. Тем не менее,

их можно рассматривать как некие явления-признаки, в основе которых лежат общие причины.

Одним из наиболее значимых проявлений «кризиса понимания» является своеобразное «недоверие» к классическому искусству. Г. Вёльфлин в труде «Классическое искусство», посвящённом изобразительному искусству, отмечает: «От слова “классическое” на нас веет холодом. Мы ощущаем, что из живого и пёстрого мира нас вдруг занесло в безвоздушное пространство, где обитают одни лишь схемы, а не люди, в чьих жилах струится алая, горячая кровь. “Классическое искусство” (Вёльфлин говорит об определённом периоде искусства Возрождения, чинквеченто) представляется вечно безжизненным, вечно дряхлым, плодом академий, порождением не жизни, но учения» [4, с. 8]. По Вёльфлину, когда утрачивается «вера в величественный жест», человек находит «отраду в примитивной упрощённости», он делается недоверчивым к классическому искусству [4, с. 9], где ему «видится одна только театральность, сплошная пустая декламация» [4, с. 10]. Тем более что проще иметь дело с искусством более осязаемым, «бодрым и пёстрым», которое ближе к земле, чем с «высоченными застывшими залами классического искусства» [4, с. 9].

Такая «недоверчивость» связана с изменением восприятия в целом, отсутствием уверенности в том, что вообще в искусстве, возможно, что-то объективно отобразить. В качестве другой причины часто называют принципиальную элитарность восприятия классического искусства. С одной стороны, действительно, постижение объекта искусства как эстетического (подлинного объекта искусства) становится возможным благодаря накопленному эстетическому опыту. Как правило (но не всегда!), чем меньше и неразвитее опыт, тем менее он «склонен» созерцать объект искусства как эстетический, осознавать его ценность. В то же время «неразвитость» реципиента не уменьшает самой ценности объекта. До определённого момента он просто сокрыт от реципиента как объект эстетический.

Поэтому то, что принято сегодня обозначать как «кризис понимания» искусства, необходимо рассматривать в контексте особенностей эстетического восприятия и интерпретации. В художественной интерпретации общение, диалог становятся двусторонними – интерпретатор выступает сам в роли читателя, создаёт своё авторское понимание (видение) первоисточника, которое воспринимает и понимает другой читатель или зритель [5, с. 8]. Можно сказать, что возникнув в результате мыслительно-творческого процесса, «подлинное понима-

ние художественного произведения в полной мере живёт в сотворчестве с Другим», воспринимающим и переживающим его сначала как произведение автора-интерпретатора, а позже, как творение «своей собственной личности, своей субъективности» [5, с. 14]. Субъективность восприятия эстетического объекта (кино, телефильма, литературного, музыкального произведения, произведения изобразительного искусства) обретает качество дуальности. Эстетический объект являет себя как «субъективность творца», с одной стороны, и связан, с другой стороны, с субъективностью наблюдателя, «восприятия которого домогается» эстетический объект [6].

Благодаря чувственному началу (аффективному свойству, на что указывает М. Дюфрен) воспринимающий субъект чувствует родство, попадает, как обладающий тем же чувственным полем, в общее с произведением искусства пространство. Встречаясь с произведением искусства, микромиром, читатель, зритель, слушатель познаёт объект изнутри в силу «своей объединённости с ним в общей жизни» [7].

Восприятие напрямую связано с переживанием. Эстетики отмечают, что переживание делает восприятие искусства большим, чем просто субъективное отношение, делает объект познания близким, родственным субъекту, нивелируя гносеологическую дистанцию между воспринимающим (и познающим) и эстетическим объектом. При этом интенция переживания исходит не только от субъекта, (скорее, он включается в переживание позже), но и от самого эстетического объекта, который воздействует на нас, когда мы попадаем в его поле. Без включения активного субъекта объект продолжает существовать, однако потенциально; подлинная жизнь эстетического объекта, общение, замечает М. Дюфрен, происходит лишь при открытии субъектом для себя художественного произведения.

В переживании искусства заключён и нравственный аспект его восприятия, без которого нельзя относиться к произведению как к ценности, к полноправному собеседнику.

Переживание произведения искусства вызывает в познающем не только эстетическое удовлетворение построением фразы или умением выстроить художественное пространство, но и нравственное волнение, сочувствие к «неэстетическим» элементам произведения, без которых, в то же время, не существует целое эстетического объекта. Таким образом, можно сказать, что субъект испытывает эстетическое наслаждение и от морального посыла произведения, и способности

выразить его «через тело литературы», тем самым не чисто эстетический аспект может стать эстетическим [8].

В художественной интерпретации индивидуальный эстетический опыт воспринимающего субъекта с необходимостью накладывается на понимание литературного текста автором интерпретации. Вариативность и многообразие интерпретаций, их изменчивость, оставляют след в личном эстетическом опыте. Будучи «испытанием» для отдельного личного опыта, они в то же время помогают выработать, сопоставляя их с устойчивой формой искусства, свой собственный ценностный (в том числе, и нравственный) критерий оценки искусства. Выразительная ценность одних и тех же форм искусства, как справедливо замечает Г. Рид, может меняться и приобретать иные звучания и акценты, попадая в «поле» эстетического опыта новой исторической эпохи [9].

Художественная интерпретация в этом смысле даёт возможность увидеть сложность и динамику проблемы современного понимания классического искусства. Ведь интерпретацию можно рассматривать как одну из ступеней к пониманию. Стирание границ между субъективностью переживания и восприятия и объективной данностью объекта искусства приводит как к упрощению и примитивизации эстетического опыта, так и к его усложнению. Новые технические возможности порождают не просто новые сферы и виды художественного творчества, но создают специфические средства выражения, свой художественный язык. Соответственно, современная эстетика несёт в себе не только риск потери связи с подлинностью классического искусства, но также и новые возможности. Другой вопрос, насколько эти возможности способствуют выявлению глубинных смыслов первоисточника, сохранению в интерпретации ценности и целостности классического произведения. При том, что произведения классики обретают в современном искусстве новую жизнь, становятся самостоятельными произведениями искусства, демонстрируя собственную аутентичность автора интерпретации.

Если говорить о «кризисе понимания» классики в современном культурном пространстве, то в значительной степени он связан с проблемой понимания ценности эстетического объекта, одним из аспектов которой является разрушение традиционности восприятия. Здесь мы снова возвращаемся к проблеме, связанной с трансформацией самого восприятия, когда классическое искусство и каноны его стали отступать перед натиском субъекта. Причины этого не определяются чисто эстетическими

(если таковые вообще существуют) факторами. Это явление связано с общими проблемами трансформации культуры, обретшими в XX-XXI вв. глобальный характер и выразившимися в «пределных метаморфозах культуры» (В. Бычков), когда классические традиции оказались на периферии современного культурного пространства.

Терминами «авторское восприятие», «авторское видение» стали называть современные интерпретации классики сами их создатели – часто не только не преследующие цели понять смысловое содержание классического произведения, но и быть понятыми другими. «Эффект смысла часто отсутствует, ситуация понимания не складывается, событие восприятия остаётся в потенции, идёт глобальная герметизация знания» [10]. И, если продолжить эту мысль, – герметизация искусства. «Быть понятным зрителю» – сегодня кажется устаревшим призывом. Достаточно чтобы спектакль или иной продукт творчества был понятен или казался таковым определённой группе лиц, конвенционально провозглашающей даже не талантливость, но «успешность» (в том числе, и коммерческую) той или иной постановки.

Успешность же может достигаться далеко не высокохудожественными «приёмами». Так, нарушения и искажения становятся нормой не только художественной культуры, но и жизни русского языка. Давно никого не удивляют такие Интернет-перлы, как «кросачег», «аффар», «аццтой», «превед» и прочие. Тем более что начиналось это как «интеллектуальная игра образованных людей» и казалось, что, имея характер весёлой эстетической игры, данное явление не таит опасности [11]. Хотя представляется, что это не просто игра, но эксперимент, хорошо продуманный и несущий разрушительные последствия.

Возможно, отчасти с этим связано драматическое положение Слова в современной театральной жизни: нормального слова как будто стесняются, его часто заменяет ненормативная лексика, крик или избыток, утрированность пластического решения. От подобного избытка страдает в том числе, опера (нельзя не вспомнить нашумевшего «Евгения Онегина», «Руслана и Людмилу» Дм. Чернякова). Естественную статику оперы многие режиссёры стремятся «оживить» движением, которое не всегда органично ни для исполнителей, ни для самого спектакля. Поиск нетривиальных, а порой радикальных режиссёрских решений характерен и для драматических спектаклей по классическим произведениям. Для многих зрителей, думается, был и остался непонятым замысел режиссёра «выкатить» на сцену (в постановке классической

пьесы) хоккеиста и заставить главную героиню густо обмазывать рот мороженым (речь идёт о постановке «Маскарад» Р. Туминаса в театре имени Е. Вахтангова) [12]. Характерна в этом плане реакция критиков, которые, не представляя разбор художественных достоинств подобных спектаклей, их анализ с точки зрения смыслового соответствия первоисточнику, положительно или нейтрально оценивают подобного рода эксперименты.

По-другому можно оценить «авторское прочтение» первоисточника в постановке оперы «Иоланта» С. Женовача (Большой театр), режиссёра, часто обращающегося к произведениям русской классики, особенно к творчеству Ф.М. Достоевского. Режиссером, вероятно, двигало желание современными минималистичными средствами, столь популярными теперь в опере, более «выпукло» представить историю прозрения героини. Поэтому сценография (А. Боровский) в целом предсказуема. Сцена поделена на две части – светлую, на которой происходит практически всё действие оперы и тёмную – «часть» незрячей Иоланты. Героиня, существуя «на тёмной стороне», оказывается более открытой к познанию мира, к прозрению, более духовно зрячей, чем её легкомысленное окружение, располагающееся на стороне светлой. Свет, который выпускает Водемон, открывая дверь в покои Иоланты, не демонстрирует красоту и яркость мира, как можно было ожидать в традиционной постановке, но скорее является метафизическим светом, разрушающим границы между «тёмным» миром Иоланты и «светлым» миром других людей. Вообще, иногда создаётся впечатление, что основным действующим лицом спектакля является свет, а не Иоланта, Водемон и другие персонажи. (Это решение наводит на сравнение со спектаклем К. Гинкса «Нелепая поэмка», в котором также важнейшая роль отводится свету, символизирующему Христа.)

Любовь Водемона и Свет как бы символизируют единое целое, спасение для Иоланты. Гимн, проникновенно исполненный всем составом спектакля, Творцу-Свету (и любви) в финале оперы приобретает особенное звучание. Нельзя не вспомнить в связи с этим поставленный режиссёром спектакль по «Братьям Карамазовым» под названием «Мальчики», начинающийся, по словам одного из критиков, с ненависти, а закончившийся «всеобщей любовью, массовым братанием у Илюшиного погребального камня и знаменитой фразой Алёши Карамазова о том, как все мы непременно восстанем из мёртвых и «весело, радостно расскажем друг другу всё, что было» [13]. Важнейшая линия (сообщество мальчиков М. Бахтин называет «маленькая детская Церковь») является, по

выражению самого режиссёра, «противовесом карамазовским страстям» и выполняет, как замечает С. Хоружий, совсем недетскую функцию, это «антропокосмос, несущий ... ещё невинное, “райское” мировосприятие и способный под чутким, добрым воспитующим влиянием сделаться добрым и гармоничным сообществом» [14]. Таким образом, опера «Иоланта» (2015 г.) С. Женовача, как и его спектакль «Мальчики» (2005 г.), при всём своеобразии режиссёрского прочтения, представляют стремление к человеческому единению с присущим этим постановкам религиозным подтекстом. Эта особенность проявляется и в художественном фильме «Мальчики» Р. Григорьевой (1990 г.).

Возвращаясь к диалогу как способу эстетического общения художника с другим индивидом, следует отметить, что в идеале постановщик создаёт свою версию классического произведения в ожидании эмоционального отклика и понимания со стороны зрителя, слушателя (в случае с музыкальной интерпретацией). Здесь речь идёт о проблеме диалога как критерии понимания искусства. Вступая в разговор, в диалог с произведением искусства и одновременно с его истолкователем, субъект стремится постичь не только само произведение, но и режиссёрский замысел, что, безусловно, требует сосредоточенности и «погружённости» в атмосферу, созданную автором интерпретации.

В то же время многие современные постановки, отличает настолько насыщенная символическая «нагруженность», что зрителю приходится буквально «продираться» к режиссёрскому замыслу. Модная непонятность, натянутость символической составляющей (как, например, это представлено в «Маскараде» Р. Туминаса) не всегда является гарантом успешности постановки. (Талантливое исключение здесь – «Идиот» Э. Някрошюса.)

Просто эпатажность тоже отходит на второй план, вернее сказать, обрастает новыми аспектами. Если в недавнем прошлом провозглашался принцип – можно всё, что не запрещено, то теперь утвердился новый принцип – можно всё, что запрещено. И тогда за эстетическую новизну в определённых художественных опытах выдаются нарушения тех самых запретов (вспомним спектакли «Тангейзер» в Новосибирске, «Идеальный муж», «Три мушкетёра», «Карамазовы» в МХТ имени А. Чехова, ряд можно продолжать). В «оправдание» постановщиков можно сказать, что они и не стремились к диалогу с классическими произведениями. Тем более, речь не идёт о «приращении» смысла, которое является важнейшим эстетическим компонентом и условием интерпретации. Так, режиссёр Т. Кулябин

в интервью о своей нашумевшей постановке «Тангейзер» сказал, что делал спектакль о себе, о своей матери, можно сказать, о семейных отношениях и всем прочем: «...Да нет, на премьере-то никакого скандала не было. Это из-за суда всё обсуждение свелось к теме религиозных табу, к Иисусу Христу, к гроту Венеры. А спектакль не про это. Религиозная тема здесь побочная. Главное – что происходит с Тангейзером. Я ставил спектакль про свою мать. Про семью. Про себя. Про то, с каким трудом происходит работа режиссёра. Про истеблишмент, про лицемерие, про работу художника и реакцию окружающих на эту работу» [15].

При этом выбор ценностей, над которыми можно «поэкспериментировать», совершенно неслучаен. Он обоснован и осмыслен, в том числе и как эстетический ход, и как ход рекламно-коммерческого характера. В этом достаточно новом, но уже сложившемся течении происходит художественно-эстетическая трансформация традиционного искусства (и его ценностей), когда красота, гармония, катарсис – всё то, что присуще природе и восприятию высокой классики, перестают быть критериями искусства. Они сменяются обыденным, банальным, провокативным, а порой и вульгарным. В итоге классическое искусство становится само аутсайдером, маргиналом.

Если ещё некоторое время назад по этому поводу можно было бить тревогу, чтобы как-то затормозить такое «развитие» искусства, то теперь это факт, перед которым ставит человека современная радикальная «актуализация искусства». Оперная певица Мария Гулегина отмечает: «В “осовремененных” постановках много всего не оперного и не театрального, а иногда некомпетентность, иногда распил бюджета, иногда экономия. ...Часто такие постановки вызваны фобиями режиссёра или желанием вызвать скандал. Сейчас в большинстве зарубежных театров вандальных постановок – процентов восемьдесят. Но есть 20% золотых спектаклей – тех, где используются современные средства и новым языком рассказывается старая история более выпукло, более глубоко» [16].

Мода на разрушительное осовременивание сложилась и в отечественном художественной практике. Наиболее часто встречающийся аргумент в пользу «осовременивания» классики – требование развития искусства. Эта мода стала своего рода культом, не терпящим «конкурентов», а театры, продолжающие линию классического искусства, просто игнорируются. Их как будто вычёркивают, исключают из современного культурного пространства. На них даже не столько нападают (это, скорее, наоборот, привлекло бы зрителей,

что совсем невыгодно «актуализаторам»), сколько убивают равнодушием.

Хотя порой реакция некоторых критиков бывает яростной и непримиримой, как, например, на спектакль «Униженные и оскорбленные» МХАТ имени М. Горького в постановке А. Семенова-Т. Дорониной, который получил резкую критическую оценку отчасти по причине отсутствия пресловутого осовременивания. Была и другая, не менее болезненная причина. Римма Быкова отметила: «И вот приходишь на спектакль Дорониной, и душа оттаивает, наполняется светом. В этом спектакле она как режиссёр отважно вступает в бой с тенденцией смазать, затушевать грань между злом и добром, запутать человека в лабиринтах “исканий”, чтобы заманить его туда, где “холодно, холодно... пусто, пусто... страшно, страшно...”, как говорила Нина Заречная в “Чайке” А.П. Чехова» [17].

Несмотря на это, необходимо заметить, что современный зритель всё-таки не утратил интерес к искусству, в котором вечные ценности, проблемы добра и зла, которые «мучили» великих классиков, предстают в традиционной их интерпретации.

Если осовременивание классики сегодня уже порой кажется устаревшим эстетическим приёмом, продолжительному существованию которого искренне удивился в эфире одной из теле-передач такой крупный музыкальный деятель как Геннадий Рождественский («Удивляюсь, как это не надоело постановщикам»), то осовременивание плюс провокация (провокация на негодование или, напротив, одобрение определённой части интеллигенции, а, значит, столкновение двух мнений) пока «дают» эстетический взрыв, необходимый для существования таких постановок.

В результате классика часто становится «заложницей» эстетических игр современных её толкователей, мало заботящихся о том, что принято рассматривать в парадигме ценностей и смыслов. Скорее можно говорить о стилизации, имитации. В то время как эстетическое общение художника с воспринимающим субъектом предполагает необходимость понимания и постижения глубинных неповторимых смыслов произведения. В противном случае это общение может не состояться или не будет иметь эстетического характера.

Речь идёт не только о понимании классического художественного наследия, но и обо всех сферах современной культуры, утратившей за последнее время присущую ей на протяжении веков особенность – литературоцентризм. Очевидно, что литература в сегодняшней жизни перестала быть важнейшим формирующим фактором общественного

сознания. Это поле в современном медиа-пространстве заняли «клиповая» культура, безудержно-воинствующая поп-культура, агрессивная реклама. Смогут ли привести к качественным изменениям такие события как Год литературы или юбилейное чтение романа Толстого «Война и мир»? Равно как и ставшие редкими театральные, кино- и телевизионные интерпретации, настроенные на волну понимания и смыслового постижения литературного произведения (из недавних – «Тихий Дон» Сергея Урсуляка).

Сегодня же, обращаясь к проблеме понимания классического искусства, в ряде случаев приходится говорить если не о потере смысла, то о подмене смыслов. В значительной степени это связано с устойчивой тенденцией «изживания прошлого», преследующей с 90-х гг. не только наше искусство, но и все сферы общественной жизни. Таким образом, проблема «кризиса понимания» в искусстве выходит за рамки эстетической проблемы отношения к классическому наследию и оказывается вовлечённой в сферу идеологическую.

И тогда подмена смысла может касаться даже смерти, что нередко происходит с современными фильмами на военную тематику. В частности, «с подлинной историей» «Молодой гвардии». Создателями нового фильма руководило благородное намерение – вновь перечитать те страницы истории, которые были незаслуженно забыты. Однако почему-то для этого пришлось пойти на «разрыв» и с «Молодой гвардией» С. Герасимова, и с романом А. Фадеева, и с историческим представлением об этой организации. Зато приобрёл особое значение аспект телесности, к сожалению, часто с переводом «в план физиологии»: («танцы» в кабаре главной героини, «выяснения чувств» и др.). Здесь же нельзя обойти тему, на которую справедливо указали некоторые критики – тему смерти, превращённую в «синдром Тантала». В современном искусстве смерть победительная, как это и было на войне, превращается в смерть без пафоса, без надежды. Становится необходимым продемонстрировать мучения, истязания, действительно страшные, вроде бы для того, чтобы вызвать протестные гуманные чувства, но... это не происходит. Создаётся впечатление, что демонстрация жестокости утверждает едва ли не её самоценность, а не ценность жизни, добытой страшным испытанием, не морально-нравственная сторона мучений, а исключительно физическая. В то же время веру в победу, пафос преодоления современные постановщики показывают как будто стесняются, а если и прибегают к «высоким темам», то они получают какими-то неубедительными и эстетически невы-

разительными. Зрителя увлекает не развитие образов, духовный рост, возмужание (в конце концов, фильм ведь действительно о героях!), а, если можно так выразиться, экшн, быстро сменяющие друг друга картинки.

В качестве образца для ряда других военных фильмов теперь также принимается американский экшн, а лучшие живые традиции отечественного искусства отбрасываются, поскольку они воспринимаются негативно, не как прошлое, но как прошедшее, ветхое, отжившее себя, а поэтому от такого прошлого надо не просто отказаться, но духовно принизить его.

Подобный неисторический, даже антиисторический подход к военной тематике воспринимается особенно болезненно, так как её интерпретация, касается истории, памяти (памяти живой!), того, что составляет (или должно составлять) нравственный критерий существования и жизни нашего общества. И в этом смысле духовно-нравственный фактор остаётся определяющим для искусства: благородство чувств, милосердие, любовь и сострадание – всё то, что составляет суть традиционного классического искусства.

В своё время великий русский композитор Г.В. Свиридов отметил, что новые тенденции, которые появились в современном искусстве («воинствующее дурновкусие»), несут не продолжение, развитие, наследование традиций, а «несовместимость с классикой». Особенно выделил он «вопию-

щую вульгарность, бесцеремонность в обращении с классикой, с великим. Желание унижить, умалить всё: героя, автора, событие, саму историю, лишить людей опоры в прошлом и какой-либо надежды на будущее, тем самым завладеть ими и превратить в рабов, не имеющих ни Бога, ни жизненной идеи» [18].

Подводя итог относительно современной интерпретации классики, следует сказать, что классическое произведение является завершённым, несмотря на открытость формы (Н. Дмитриева). В то же время, сегодня любое вмешательство в ткань произведения, нарочитое его «перетолкование» может найти (и находит) своё оправдание и обоснование. Оно связано не только с факторами, которые следует рассматривать через призму развития искусства, инновационности, поисков новых форм и т.д., но и более широко – как устойчивую тенденцию конфронтации «нонклассики» с традиционным классическим искусством. С этой конфронтацией в значительной степени связан «кризис понимания» классического художественного наследия и его интерпретация в современной художественной практике.

Но при этом стоит иметь в виду, что именно классическое искусство даёт человеку «возможность вместо одной пережить несколько жизней» и этим обогатит опыт его «действительной жизни, изнутри приобщиться к иной жизни ради неё самой, ради её жизненной значительности» [19].

#### Список литературы:

1. Андреева Е.Ю. Постмодернизм: Искусство второй половины XX – начала XXI века. СПб., 2007. С. 14.
2. Артюх А.А. Виртуальная реальность и проблема её репрезентации (анимационный эффект) // Материалы первой всероссийской научно-практической конференции. Москва: ВГИК, 27-28 апреля 2005 г. М., 2006. 230 с.
3. Норштейн Ю. Снег на траве. URL: [http://theatre-teorema.ucoz.com/rejissura/Norshtein\\_U\\_Sneg\\_na\\_trave.doc](http://theatre-teorema.ucoz.com/rejissura/Norshtein_U_Sneg_na_trave.doc).
4. Вельфлин Г. Классическое искусство. Введение в итальянское Возрождение. М., 2004. 368 с.
5. Цапеш В.В. Эстетическая сущность театрального действия: общение как творчество. М., 1992. 121 с.
6. Дюфрен М. Вклад эстетики в философию // Эстетика и теория искусства XX века: хрестоматия. М., 2007. С. 159.
7. Франк С.Л. Духовные основы общества. М., 1992. С. 11.
8. Levinson J. What is Aesthetic Pleasure? // The Pleasures of Aesthetics. Ithaca and London. 1996. P. 7.
9. Рид Г. Значение искусства (фрагменты) // Современная западноевропейская и американская эстетика. М., 2002. 224 с.
10. Бычков В. К философии Лексикона // Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В.В. Бычкова. М., 2003. С. 8.
11. Хоминская В.М. Культурно-эстетический фактор в современном развитии русского языка // Методы, понятия и коммуникации в современном эстетическом дискурсе. Материалы III международной конференции, проведённой в МГУ 21-22 ноября 2008 г. М., 2008. С. 108.
12. Самохвалова В.И. Безобразное: размышления и его природе, сущности и месте в мире. М., 2010. С. 165.
13. Ситковский Глеб. Щенячьи нежности. URL: [http://www.smotr.ru/2004/2004\\_gitis\\_malchiky.htm](http://www.smotr.ru/2004/2004_gitis_malchiky.htm) (дата обращения: 22.01.2016).
14. Хоружий С.С. Братья Карамазовы в призме исихастской антропологии // Достоевский и мировая культура: Альманах. 2009. № 25. С. 39.
15. Морсин Александр. Постановщик «Тангейзера» Тимофей Кулябин: Когда режиссёр вынужден объяснять проктуру свой замысел – это чудовищно. URL: [https://snob.ru/selected/entry/89397#comment\\_775647](https://snob.ru/selected/entry/89397#comment_775647) (дата обращения 22.01.2016).
16. Лаврова Людмила. Мария Гулегина: «Нет жизни без любви» // Литературная газета. 2015. № 31 (6519). С. 21.

17. Быкова Римма. Унижены достойные поклонения. URL: [http://www.mxat-teatr.ru/docs/tpl/doc\\_clean.asp?id=132&](http://www.mxat-teatr.ru/docs/tpl/doc_clean.asp?id=132&) (дата обращения: 23.01.2016).
18. Георгий Свиридов. Музыка как судьба. М., 2002. С. 205.
19. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества. 2-е изд. М., 1986. С. 77.

### References (transliterated):

1. Andreeva E.Yu. Postmodernizm: Iskusstvo vtoroi poloviny XX – nachala XXI veka. SPb., 2007. S. 14.
2. Artyukh A.A. Virtual'naya real'nost' i problema ee reprezentatsii (animatsionnyi effekt) // Materialy pervoi vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii. Moskva: VGIK, 27-28 aprelya 2005 g. M., 2006. 230 s.
3. Norshtein Yu. Sneg na trave. URL: [http://theatre-teorema.ucoz.com/rejissura/Norshtein\\_U\\_Sneg\\_na\\_trave.doc](http://theatre-teorema.ucoz.com/rejissura/Norshtein_U_Sneg_na_trave.doc).
4. Vel'flin G. Klassicheskoe iskusstvo. Vvedenie v ital'yanskoe Возрождение. М., 2004. 368 s.
5. Tsapesh V.V. Esteticheskaya sushchnost' teatral'nogo deistviya: obshchenie kak tvorchestvo. М., 1992. 121 s.
6. Dyufren M. Vklad estetiki v filosofiyu // Estetika i teoriya iskusstva XX veka: khrestomatiya. М., 2007. S. 159.
7. Frank S.L. Dukhovnye osnovy obshchestva. М., 1992. S. 11.
8. Levinson J. What is Aesthetic Pleasure? // The Pleasures of Aesthetics. Ithaca and London. 1996. P. 7.
9. Rid G. Znachenie iskusstva (fragmenty) // Sovremennaya zapadnoevropeiskaya i amerikanskaya estetika. М., 2002. 224 s.
10. Bychkov V. K filosofii Leksikona // Leksikon nonklassiki. Khudozhestvenno-esteticheskaya kul'tura XX veka / Pod red. V.V. Bychkova. М., 2003. S. 8.
11. Khominskaya V.M. Kul'turno-esteticheskii faktor v sovremenном razvitii russkogo yazyka // Metody, ponyatiya i kommunikatsii v sovremenном esteticheskom diskurse. Materialy III mezhdunarodnoi konferentsii, provedennoi v MGU 21-22 noyabrya 2008 g. М., 2008. S. 108.
12. Samokhvalova V.I. Bezobraznoe: razmyshleniya i ego prirode, sushchnosti i meste v mire. М., 2010. S. 165.
13. Sitkovskii Gleb. Shchenyach'i nezhnosti. URL: [http://www.smotr.ru/2004/2004\\_gitis\\_malchiky.htm](http://www.smotr.ru/2004/2004_gitis_malchiky.htm) (дата обращения: 22.01.2016).
14. Khoruzhii S.S. Brat'ya Karamazovy v prizme isikhastskoi antropologii // Dostoevskii i mirovaya kul'tura: Al'manakh. 2009. № 25. S. 39.
15. Morsin Aleksandr. Postanovshchik «Tangeizera» Timofei Kulyabin: Kogda rezhisser vynuzhden ob'yasnyat' prokuroru svoi zamysel – eto chudovishchno. URL: [https://snob.ru/selected/entry/89397#comment\\_775647](https://snob.ru/selected/entry/89397#comment_775647) (дата обращения: 22.01.2016).
16. Lavrova Lyudmila. Mariya Gulegina: «Net zhizni bez lyubvi» // Literaturnaya gazeta. 2015. № 31 (6519). S. 21.
17. Bykova Rimma. Unizheny dostoinye pokloneniya. URL: [http://www.mxat-teatr.ru/docs/tpl/doc\\_clean.asp?id=132&](http://www.mxat-teatr.ru/docs/tpl/doc_clean.asp?id=132&) (дата обращения: 23.01.2016).
18. Georgii Sviridov. Muzyka kak sud'ba. М., 2002. S. 205.
19. Bakhtin M.M. Avtor i geroi v esteticheskoi deyatelnosti // Estetika slovesnogo tvorchestva. 2-e izd. М., 1986. S. 77.