

# МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ

## MUSIC IN THE WORLD OF ARTS



П. С. ВОЛКОВА

*Кубанский государственный аграрный университет*

Э. В. ВЫБЫВАНЕЦ

*Краснодарский государственный институт культуры*

### «ЛУННЫЙ ПЬЕРО» О. ХЕРРМАННА: ОПЫТ РЕИНТЕРПРЕТАЦИИ



«Вывихнут мир» – такова тема искусства.

*Б. Брехт*

Среди многочисленных творений авангардной музыки первой половины XX века не столь часто можно встретить произведения с такой же счастливой судьбой, какая была уготована «Лунному Пьеро» А. Шёнберга. Здесь подразумеваются и способность оказывать сильнейшее художественное воздействие на многих музыкантов, пробуждать их фантазию, становясь мощным импульсом для последующего творчества, и сравнительно долгая актуальная (в реальном звуковом интонировании) жизнь данного сочинения, при неослабевающем интересе к нему со стороны исполнителей и слушателей вплоть до наших дней. Остановимся на визуальном прочтении нескольких номеров из прославленного цикла в кинофильме «Одна ночь, одна жизнь» О. Херрманна. Речь идет об опыте реинтерпретации первоисточника, связанном с переосмыслением музыкально-поэтического текста в пространстве кинотекста (так называемая визуальная реинтерпретация – см.: [2]).

Характеризуя идейно-художественную концепцию фильма, мы опираемся на аксиоматическое положение, призванное конституировать настоящее исследование: подлинно художественному произведению присуща *смысловая многослойность*, постижение которой зависит от степени проникновения в «подводную часть айсберга» (Э. Хемингуэй). Примечательно, что сам автор подчас и не догадывается о смысловой перспективе, обнаруживаемой в его сочинении современниками и потомками, что позволяет рассматривать произведение искусства как социокультурный феномен [3, с. 137–150]. Фильм О. Херрманна, в полной мере обладая данным качеством, подобно первоисточнику,

вбирает в себя минимум три версии возможного «прочтения» шёнберговского цикла при сохранении единой фабулы кинотекста. Последняя, кстати, достаточно условна – она охватывает ряд сцен ночной жизни большого города, участником или свидетелем которых становится герой фильма Пьеро.

В фокусе нашего исследования – *экзистенциальный поиск смысла существования человека перед лицом неизбежной смерти*. Поиск этот сопряжён не только с попытками приподнять завесу над этой мрачной тайной бытия, но и с резиньацией по поводу её неотвратимости. Принимая во внимание тот факт, что смерть трактуется крупнейшими религиями как новое восхождение, открытие пути в вечность, нельзя не признать обоснованность следующей сентенции: лишь думая о смерти, можно пройти путь самопознания и самосовершенствования.

Аргументируя данную точку зрения, следует указать: присутствие мотива смерти, явное или скрытое, мы наблюдаем едва ли не в каждом эпизоде фильма. Более того, сценой смерти, гибели как неизбежного финала жизни заканчиваются многие из миниатюрных киноновелл. Данный содержательный модус определяется изначальной связью с Луной главного персонажа шёнберговского цикла – Пьеро. Дело в том, что Луна в сознании древних соотносилась не только с Артемидой и Селеной, но и с владычицей тёмного царства мёртвых Гекатой – богиней чародейства и ночной охоты. Помимо этого, Луна образует сферу зазеркалья, попадая в которую, душа освобождается от власти земного мира.

Вот почему в начальных кадрах фильма, демонстрирующих типичную панораму за-

океанского мегаполиса (разнообразные промышленные сооружения, башни и небоскрёбы, заслоняющие линию горизонта, расцветенные морем огней зыбкие очертания огромного моста, погружённого в вечерние сумерки), появляется неправдоподобно-огромная полная Луна, взошедшая на утасающем небосклоне и уподобляемая театральной декорации. На фоне лунного диска силуэты висящих аэрозондов начинают невольно ассоциироваться с тёмными провалами пустых глазниц желтого черепа, образуя своего рода визуальную эмблему «Memento mori!». Этому полудантасическому ландшафту сопутствует звуковой ряд, парадоксально объединяющий индустриальные, транспортные и прочие шумы никогда не спящего города с голосами птиц. Подобно эпиграфу, указанные кадры предстают перед нами как знак и всеобъемлющий символ современной западной цивилизации – контекста свершающейся драмы жизни и смерти.

Этот общий план, обозреваемый из окна верхнего этажа небоскрёба, сменяется ближним планом: камера выхватывает и постепенно приближает прозрачную стену, а затем и весь интерьер обычного офиса. Отсюда персонаж К. Шефер<sup>1</sup> созерцает внешний мир, весьма условно отделённый от помещения. Из огромного (во всю стену) окна видны башня с часами (их стрелки показывают 23.45), сверкающая реклама, экран уличного монитора... и Луна. Тот же эффект постоянного присутствия внешнего мира достигается благодаря включённому телевизору (с трансляцией фигурного катания), который никто не смотрит. Главное действующее лицо наливает из кудера воду и пьёт, предваряя ещё не звучащую музыку в свойственной Херрманну манере: возвышенные поэтические порывы («В святом неистовстве поэт, / Напитком упиваясь лунным, / В восторге к небу обратил / Лицо...») сводятся к подчеркнuto обыденным действиям, к банальному акту утоления жажды. При этом, появляясь в кадре, вода как стихия превращений символизирует позднейшие преобразования Пьеро. Забегая вперёд, отметим, что завершается фильм теми же кадрами, образующими своего рода визуальную репризу-эпilog с положительным знаком: персонаж, выбравшись из ночного лабиринта лунатических блужданий, возвращается в офис, и взору Пьеро предстают небо и здания в розовых красках занимающейся зари нового дня.

Далее кинотекст развёртывается веерообразно – как чередование отдельных картин-сюжетов, внешне репрезентирующих ночную жизнь современного мегаполиса. Неуклонно выдерживаемая последовательность изложе-

ния оттеняется постоянными возвращениями к исходной мизансцене – тускло освещённому безлюдному коридору с рядом закрытых дверей, сквозь которые доносятся странные голоса и шумы. По коридору идёт Пьеро, прислушиваясь и открывая двери наугад. Этот сквозной, многократно повторяющийся образ фильма не только структурно упорядочивает линию повествования, наглядно воспроизводя контуры музыкально-поэтической структуры шёнберговского цикла и сопровождая тщательно продуманные композитором паузы между пьесами. Упомянутый образ выполняет и объединяющую функцию, драматургически обостряя киноповествование – поддерживая напряжённо-влекущее ощущение тайны. Открывая дверь за дверью, герой делает очередной шаг в неизвестность, каждый раз попадая в какой-либо иной срез действительности, в параллельную временную ветвь, новое жизненное пространство или обретая ментальность Другого, поскольку двери здесь служат не обычной преградой, но символизируют разделение «субстанционально различных областей бытия». Дверей обнаруживается множество, что говорит и о бесконечной многоликости реального мира, открывающегося наблюдателю разными гранями, и об известной ограниченности и дробности нашего субъективного мировидения, в некоторой степени – о патологической «осколочности» индивидуального сознания (А. Моль). Линейный временной вектор, координата «ниже–выше», причинно-следственная логика и т. п. закономерности на протяжении фильма нивелируются или исчезают подобно тому, как это происходит в картинах Мориса Эшера, где восхождение оборачивается нисхождением (падением), конец – началом, смерть – новой жизнью.

В свете подобной драматургической функции указанный мотив коридора и открываемых дверей наделяется магическими свойствами – становится пространственно-временным порталом, мгновенно переносящим в иные миры. Перемещаясь, главный персонаж обретает чудесную способность не только примерять чужие обличья-маски, которые сразу оживают, претендуя на автономный статус фантомов-двойников, но и невозмутимо наблюдать со стороны собственные лицедейства и перевоплощения. Эти бесчисленные фантомы-двойники кажутся вездесущими; практически не покидая Пьеро, они становятся – подобно Тени из сказки Г. Х. Андерсена – всё страшнее, агрессивнее и бесчеловечнее. Идея двойников-масок, отделившихся от хозяина, была задана опусом Шёнберга. Кинорежиссёр углубил и

заострил указанный мотив, насыщая его новыми смыслами. Разумеется, следует учитывать, что маска традиционно используется для «сокрытия» и надёжного сохранения своего неповторимого Я – уникального душевного мира. Вместе с тем, необходимо подчеркнуть, что в пространстве кинотекста не менее важным оказывается и другое: под маской личность способна пуститься в «путешествие по просторам других жизней», ускользнув от себя и собственных проблем. Маски-двойники – это, возможно, порождение и объективация персональных фобий и навязчивых невротических состояний. При этом многократные встречи Пьеро с бесчисленными фантомами-двойниками могут традиционно трактоваться как предвестия скорой смерти.

В первом эпизоде («Опьянённый Луной») Героиня-Пьеро, грезя наедине о возвышенном (даже его местонахождение в многоэтажном здании – синониме башни – говорит об удалённости от земного и суетного, близости к небесному), пытается преодолеть границы своего тела и Я-сознания. Так возникает фантом Поэта, опьянённого манящими лунными лучами. В том, что перед нами – призрак, бесплотная тень, голограмма, образуемая причудливым преломлением световых лучей, убеждает холодный сине-фиолетовый колорит безжизненного неосвещённого пространства, из которого Поэт всматривается в ночь, созерцает Луну и окно освещённого офиса, где остался Пьеро подлинный, реальный (впрочем, последнее уже не представляется очевидным в других эпизодах). Объективно мизансцена видеоряда выражает черты, присущие музыкально-поэтическому тексту «Опьянённого Луной» черты: призрачно-таинственный колорит, возвышенность, «ноктурность».

Однако и сам Двойник-Поэт, и отражаемый его сознанием мир романтических настроений: томления, восторга, сладостного желания – всего того, что исчерпывающе запечатлено в музыке, – являются не существующими в материальной действительности миражами, игрой воображения. Вот почему в следующем эпизоде Героиня-Пьеро представляет себя уже за чертой телесно-материальной жизни, отрешённо созерцая проявления земных забот и страстей (любви, богатства, искусства, славы, власти). Образ Луны, уподобляемой зеркалу-рефлектору, будет далее трактоваться, с одной стороны, как символ самопознания, с другой, – как генератор двойников-призраков, подобно «мыслящему Океану» С. Лема – А. Тарковского.

Во втором эпизоде («Коломба») перед нами – абсолютно приземлённая обстановка

неопрятного номера отеля. Её непременно атрибутами выступают зеркало, «безразличное свечение телевизора» (Ж. Бодрийяр) с неизбежными фигуристами на экране, часы, показывающие 03.00, и... снующие повсюду огромные американские тараканы. Эта удручающая своей неприглядностью картина образует очевидный диссонанс (от эпизода к эпизоду только усиливающийся) с музыкально-поэтическим текстом. Содержание последнего – мечта о «чудесных бледных цветах», символизирующих любовь как могучую таинственную силу, которая способна придать гармонический облик самым потаённым глубинам личности («утихла бы вся моя тоска, стал бы я так волшебным сокровенен и блаженно тих»), – или как романтический идеал, с его вечно манящей прелестью и недостижимой красотой.

Напротив, видеотекст, изобилующий гротескными образами, напоминает нам, что в подлунном мире всё скоротечно, всё – иллюзия, включая любовь, которую можно, низведя до уровня конвертируемого товара, оценить деньгами. Кроме того, указанные пачки денежных купюр, по которым ползают тараканы, символизируют условность, иллюзорность материального богатства, приобретение которого всегда сопряжено с обманом и нечистой совестью. Не случайно Героиня-Пьеро, смахнув с одежды насекомое и открыв кран, брезгливо «умывает руки», демонстрируя своё равнодушие и непричастность к земным фетишам. Отметим, что видеоряд с насекомыми не только эмоционально заостряет образ нечистоты, но и позволяет провести параллель между жизнью обычного обывателя и паразитическим существованием тараканов, их удивительной приспособляемостью к условиям окружающей среды и неистребимостью.

Еще более рельефно зооморфные образы представлены в следующем видеосюжете («Денди»). Главный персонаж оказывается в промышленной холодильной камере, заполненной свисающими с крючков и накрытыми плёнкой мясными тушами; неоновый свет придаёт им зеленоватый оттенок. На полу – лужи стекающей крови. Всё здесь напоминает о печальной обречённости и краткости земной жизни. Проходя между туш животных, Пьеро обнаруживает среди них два обнажённых мёртвых тела мужчины и женщины, подвешенных вниз головой<sup>2</sup>. Дотронувшись и убедившись в их подлинности, Пьеро удаляется. Обернувшись, он встречается взглядом с двойником, оставшимся по ту сторону закрытой двери и наблюдающим через заиндевевший иллюминатор. Двойника можно было бы принять за

отражение в зеркале, если бы не запачканное кровью лицо, показанное крупным планом. Видеоряд, таким образом, живописует холод и тлен, присущие смерти как физическому распаду, причём в ярко натуралистическом, опрошённом и циничном аспекте, подчёркивая, что удел превращения в останки равным образом неизбежен для животных и для человека. В данном случае обнаруживается полная противоположность образному строю музыкально-поэтического текста. Пьеро-Денди, в котором прежняя романтическая одухотворённость сменилась холодной изысканностью рафинированного эстета, любующегося красотой и совершенством форм, чурается всего полнокровно-земного, реального, подчёркивая своим обликом стремление замкнуться в возвышенно-неземном и отвлеченно-прекрасном: «Прочь отодвинув румяна и тушь, / Он в возвышенном стиле рисует свой лик – / Лучом фантастическим лунным». Лишь некоторые детали способствуют известному сближению видео- и аудиотекстов: «фонтан лунного света», с красочными журчащими фигурациями у фортепиано, – и стекающая кровь, холодность эмоций – и холод неживого, экстравагантность – и мрачная фантазмагория «мясного» натюрморта. Наряду с мотивом бренности плоти, здесь улавливается мысль о жестокости закона жизни, допускающего умерщвление одного живого существа ради поддержания жизни другого. Нельзя исключить и социальный мотив, связанный с оборотной стороной – усердно ретушируемыми задворками благополучной, сытой, комфортной и эстетически привлекательной жизни современной городской цивилизации.

Следующий эпизод («Бледная прачка») перемещает Пьеро в ночное заведение, на эротическое шоу, единственной исполнительницей которого оказывается двойник главного персонажа. Суть зрелища – пластическая демонстрация обнажённого тела в рискованных позах и соблазнительных ракурсах, дополняемая световыми бликами от вращающегося гранёного шара-люстры, настенными рисунками с изображениями полураскрытых в поцелуе губ и коврика с фривольной росписью. Невзирая на столь красноречивый антураж, обстановка ночного заведения явно ассоциируется с Пластинариумом<sup>3</sup>, коль скоро, наряду с живыми людьми (включая Пьеро), «аудиторию» шоу здесь представляют головы-экспонаты в витринах-окошках, затянутых красным бархатом. Среди последних, в частности, – узнаваемая гипсовая голова Ульянова-Ленина и раскрашенный скульптурный портрет Христа.

Подобное обращение к знаковым для мировой истории личностям в пространстве «художественной действительности» (см.: [1]) не является исключительно авторским приёмом О. Херрманна. К примеру, в фильме «Заводной апельсин» С. Кубрика (по одноимённому роману Э. Бёрджесса) образ Христа выступает символом продажности современного общества, его цинизма и бездуховности. В знаменитом эпизоде с прослушиванием хорового финала Девятой симфонии Л. ван Бетховена («...герой Кубрика (в исполнении Малколма Макдауэлла) ощущает пространство своей комнаты ритмически организованным. Это его глазами мы видим крупным планом фрагменты фигуры Христа, где кровоточащие раны Спасителя... сменяет стопа, словно приготовленная для танцевального “па”. При этом перед внутренним взором... Алекса одна за другой проходят сцены насилия, приводящие его в состояние экстаза» [6, с. 35].

В свою очередь, появление Ленина среди политических лидеров, «персонально приглашённых» на бал Сатаны (Пётр I, Сталин и др.) в фильме Ю. Кары «Мастер и Маргарита» по М. Булгакову, связано, по-видимому, не только с мыслью об очевидном зле, которое стало неотъемлемой частью биографии каждой из упомянутых персон, но и с мотивом предательства. В данном конкретном случае допустимо говорить о предательстве неких идеалов со стороны тех, кто причислял себя к последователям или ученикам «вождя мирового пролетариата». Напротив, образ Ленина на полотне «Загадка Вильгельма Телля» С. Дали выступает символом революции, которая оказывается губительной и для её противников, и для приверженцев. Не случайно портрет вождя соотносится художником с обликом отца, в равной мере представлявшего угрозу для сына и его возлюбленной [4, с. 78–79]. Если герой шиллеровской трагедии Вильгельм Телль является собой подлинное воплощение гуманизма, смелости, готовности к самопожертвованию ради освобождения собственного народа, то в интерпретации Дали внутренняя суть нового Вильгельма Телля заключается в обратном – готовности жертвовать своим народом ради личной свободы. Несколько иной образ угадывается в картине «Шесть явлений Ленина на роляе». Несомненно, подобный опыт истолкования вбирает в себя и любовь Ульянова-Ленина к музыке, и его отношения с Инессой Арманд. Наконец, сам музыкальный инструмент может быть уподоблен огромной стране, будущее которой расписано, словно по нотам, очередным мессией, вот только итог ожидаемой «премьеры» остаётся неизвестным (разве что скопление

муравьев служит намёком на тщетность радужных надежд). Число 6, представляющее собой сумму двух троек, в данном контексте ассоциируется с библейской символикой. Иными словами, Ленин позиционируется как новый творец, чья «музыка» – в силу наличия в ней «фальши» – исключает даже слепую веру (ибо «имеющий уши да услышит»...).

Возвращаясь к режиссёрской работе О. Херрманна, заметим, что в целом видеоряд характеризуемого фильма отражает глубоко скрытую диалектическую связь двух полярных начал бытия: с одной стороны, Эроса как воплощения жизненной силы и творческой энергии (соответствующей визуальной метафорой предстаёт красота и влекущая сексуальность женского тела), а с другой, – Танатоса как амбивалентного начала, равным образом пресекающего течение жизни и выступающего в качестве истока новых жизненных процессов (подобно коллапсу взрывающейся звезды); указанная амбивалентность символически обозначена аллюзией на музейную экспозицию и/или колумбарий. Принимая же во внимание музыкально-поэтический текст, на протяжении которого Луна, сообразно романтическим традициям, одухотворяется, обретает человеческие качества и служит символом идеализирующего, очищающего начала (именно Луна, «омывая» спящую землю – юдоль человеческих страданий, укрывает её «сотканными из света полотнами»), можно заключить следующее. Обещания сильного мира сего, подобно зыбким и призрачным лунным «покровам», напоминающим саван, оборачиваются прекрасной ложью, призванной всего лишь облагородить пугающую реальность. Так Луна, а с ней и вся природа, ранее представавшая созвучной герою стихией, воспринимается в качестве равнодушного, бесстрастного свидетеля происходящего – символа смерти.

Своеобразным движущимся фотоснимком может быть назван пятый эпизод («Вальс Шопена»), в котором, собственно, ничего не происходит. Просторный вестибюль (супермаркета, аэропорта, метро?) с часами и дежурным служащим полон людей, идущих в разных направлениях или ненадолго останавливающихся. Лишь Пьеро в этом суетливом круговороте выглядит посторонним: ему чужды заботы повседневности, он никуда не торопится и равнодушно взирает на человеческий муравейник, лишь иногда задерживаясь взглядом на отдельных фигурах. Пьеро пристально всматривается в мелькающий образ Двойника, будто стремясь увидеть себя самого среди людей или обнаружить близкую себе человеческую душу.

В данном контексте визуальный ряд обретает большую определённую, зримо воплощая мотивы потерянности, одиночества в толпе, безнадежных поисков родственной души, быть может, освобождения от бессмысленной людской суеты, даруемого существу, которое уже принадлежит иному миру. Своеобразным продолжением этой темы несовместимости главного персонажа и окружающих его людей является эпизод «Мадонна», открывающий первую из серии пленэрных зарисовок. Пьеро идёт по улице, непривычно оживлённой для ночного времени. На его груди – красное пятно как знак зияющей раны на сердце. При этом упомянутый жертвенный символ высвечивается и на уличной рекламе... Камера фиксирует многочисленные детали прозаического городского ландшафта (назойливые рекламные объявления, дымящая труба, люк на тротуаре, уличный переход вместе с автомобилями, бульдозером и прохожими, автозаправочная станция и т. п.), равно как пестроту уличной жизни её колоритных обитателей – танцующего чернокожего мужчины в шляпе, прохожего в очках, награждающего Пьеро поцелуем, толстой негритянки. Но каждый из них, аналогично предшествующему сюжету, занят собой, существует изолированно от других и равнодушен к окружающим.

Если сопоставить визуальный текст с музыкально-поэтическим, сущность которого – философски углублённое, трагедийное по сути, осмысление мира, где человек обречён на бесконечные страдания, – обнаруживается «кричащее эстетическое снижение» (М. Нестьева). В поэтическом тексте скорбный образ Богоматери с мёртвым сыном на руках становится символическим обобщением боли и скорби поэта о мире, где царят зло, отчуждённость и предательство. Подобно тому, как великие страдания и искупительная жертва ради человечества не в силах ничего изменить («Но скользят людские взгляды мимо, / Мать всех скорбящих!»), так и отчаянный протест – крик души поэта – сталкивается с холодным равнодушием или ненавистью.

Что же касается О. Херрманна, то в данном фрагменте реализовано режиссёрское видение проблемы экзистенциального одиночества и тревожного, болезненно деформированного состояния человеческой психики, порождённого столкновением с действительностью. Доминантой этого состояния является гнетущий и многоликий Страх, начиная с тотального страха жизни (Отто Ранк), страха смерти, страха перед Другим и заканчивая многочисленными фобиями: непреодолимой боязнью темноты, Луны,

насекомых, высоты, змей, замкнутых помещений, автомобилей, иноверцев, ВИЧ-инфекции, многолюдной толпы и др. Предложенный ракурс позволяет обнаружить в кинотексте явные переключки с идейно-образным содержанием повести «Соглядатай», относящейся к берлинскому периоду творчества В. Набокова. Не исключено, что последняя могла оказать прямое влияние на создателя фильма «Одна ночь, одна жизнь».

Кроме того, допустимо предположить, что в кинотексте отражены философско-культурологические идеи, связанные с впечатлениями, переживаниями и размышлениями немецкого режиссёра времён его пребывания в США – стране, где О. Херрманну довелось учиться и работать. Как известно, эта страна является для всего остального мира не только олицетворением достижений современной западной цивилизации, но и постоянным источником угрозы нивелирования национально-культурной идентичности и самобытности. Неудивительно, что в условиях военно-политического, финансово-экономического, технологического доминирования и мощной культурной экспансии Америки возникает потребность в углублённом осмыслении происходящего и его последствий для судеб культуры Старого Света. В данном контексте фильм можно истолковать как своеобразный опыт соотнесения двух в корне противоположных ментальностей – исторически укоренённой европейской и современной американской, репрезентируемых, соответственно, различными текстами.

По одну сторону – музыкально-поэтический текст «Лунного Пьеро», аккумулировавший в себе весьма существенные особенности европейского культурного сознания и многогранные проявления эмоционально-психологического самочувствия индивида и общества XX века. Хотя цикл и приправлен изрядной долей иронии, он выступает своего рода культурным образцом, наследующим вековые ценности и идеалы европейской традиции. По другую сторону – визуальный текст, который живописует «натурные» виды никогда не затихающих улиц и разнообразных интерьеров американского мегаполиса (Нью-Йорка), запечатлевав обитателей последнего, их непостижимую для стороннего наблюдателя жизнь. Здесь возможна параллель с работами французского философа эпохи постмодернизма Жана Бодрийяра, в особенности – с его эссе «Америка». Подобно тексту Бодрийяра, видеоряд Херрманна подчёркивает характерные черты американского сознания и образа жизни: всеобщую эксцентричность, стремительный темп повседневного существования, мгновенность изменений, оргию зрелищности и т. д. Прагматизм американцев сочетается с их наивно-утопическим стремлением к сказке, причём эта сказка оборачивается пародией на социальные, политические, морально-этические, религиозные, художественные идеалы и ценности европейцев. По сути, неизбежность одиночества перед лицом смерти оказывается единственным моментом, связующим эти два разных мира.

---

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Главного персонажа (Пьеро) в фильме репрезентирует певица, что соответствует акцентированной Шёнбергом трагедийности как проявлению иронии.

<sup>2</sup> Указанные сюжетные мотивы и воссоздаваемая режиссёром эмоциональная атмосфера тоскливой безнадёжности ассоциируются с гиперреалистической скульптурной группой американца Дж. Сигела «Экзекуция», изображающей лежащие и подвешенные вниз головой трупы – жертвы расправы.

<sup>3</sup> Пластинариум – музей трупов (г. Губен, Германия), созданный в 2006 году немецким врачом и анатомом Гунтером фон Хагенсом. Поскольку пластинация обеспечивает сохранность тела усопшего в течение практически неограниченного срока, Хагенс (в народе получивший прозвище «Доктор Смерть») использует человеческий материал и для изготовления наглядных пособий, и для создания образцов уникального творчества (подробнее об этом см.: [5]).

---

### ЛИТЕРАТУРА

1. *Бонфельд М.* Музыка: Язык. Речь. Мышление: Опыт системного исследования музыкального искусства: моногр. СПб.: Композитор, 2005. 648 с.
2. *Волкова П.* Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века): моногр. Краснодар: КГУКиИ, 2008. 192 с.

3. Волкова П., Еремеева А. Искусство как социокультурный феномен: проблема интерпретации и реинтерпретации // Музыкальное содержание: пути исследования: материалы науч. чтений. Майкоп: Изд. О. Г. Магарин, 2012. Вып. 2. С. 137–150.
4. Гайеман Ж.-Л. Дали: Великий параноик. М.: АСТ–Астрель, 2006. 160 с.
5. Рыльская Т. Мифологема смерти в проблемном поле визуальной культуры: дис. ... канд. культурологии. Краснодар, 2010. 170 с.
6. Шаховский В., Волкова П. Этико-эстетический аспект экологичности эмоций в произведении искусства // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия «Лингвистика». 2015. № 1. С. 31–41.

## REFERENCES

1. Bonfel'd M. Muzyka: Yazyk. Rech'. Myshlenie. Opyt sistemnogo issledovaniya muzykal'nogo iskusstva [Music: Language. Speech. Thinking: A Trial of Systematic Research of Musical Art]: monograph. St. Petersburg: Kompozitor Press, 2005. 648 p.
2. Volkova P. Reinterpretatsiya khudozhestvennogo teksta (na material iskusstva XX veka) [Reinterpretation Conformably to the Text of Art (on the Material of the XX<sup>th</sup> Century Art)]: monograph. Krasnodar: Krasnodar State University of Culture and Arts, 2008. 192 p.
3. Volkova P., Eremeeva A. Iskusstvo kak sotsiokul'turnyj fenomen: problema interpretatsii i reinterpretatsii [Art as a Social-Cultural Phenomenon: the Problem of Interpretation and Reinterpretation]. Muzykal'noe sodержanie: puti issledovaniya [A Musical Content: Ways of Research]: collected materials of scholar readings]. Maikop: Publisher O. Magarin, 2012. Vol. 2. P. 137–150.
4. Gayeman Zh. L. Dali: Velikiy paranoik [Dali: A Great Paranoiac]. Moscow: AST–Astrel' Press, 2006. 160 p.
5. Ryl'skaya T. Mifologema smerti v problemnom pole vizual'noy kul'ury [The Mythologeme of Death in the Problem Field of Visual Culture]: Dissertation for the Degree of Candidate of Culturology. Krasnodar, 2010. 170 p.
6. Shakhovskiy V., Volkova P. Etiko-esteticheskiy aspekt ekologichnosti emotsiy v proizvedenii iskusstva [Ethic-aesthetic Aspect of the Ecology of Emotions in the Work of Art]. Vestnik Rossiyskogo universiteta druzhby narodov. Seriya «Lingvistika» [Bulletin of the Russian University of the Peoples Friendship. The Linguistics Series]. 2015. No. 1. P. 31–41.

## «ЛУННЫЙ ПЬЕРО»

## О. ХЕРРМАННА: ОПЫТ РЕИНТЕРПРЕТАЦИИ

В статье представлен аналитический комментарий к визуальной реинтерпретации вокального цикла А. Шёнберга «Лунный Пьеро», принадлежащей режиссёру О. Херрманну. Речь идёт о фильме «Одна ночь, одна жизнь», главную роль в котором исполнила замечательная певица К. Шефер. Авторы сосредоточивают внимание на экзистенциальном «прочтении» О. Херрманном шёнберговского цикла, вследствие чего в центре кинотекста оказывается тема поиска смысла существования человека перед лицом неизбежной смерти. В фокусе научного интереса авторов – шесть киноновелл, которые соответствуют следующим номерам «Лунного Пьеро»: «Опьянённый Луной», «Коломбина», «Денди», «Бледная прачка», «Вальс Шопена», «Мадонна». В целом опыт визуальной реинтерпретации как процесс переосмысления текста первоисточника, послужившего исходным моментом для индивидуального замысла О. Херрманна, позволяет утверждать, что нарушение интенции ожи-

дания, обусловленное «кричащим» диссонансом между музыкально-поэтическим материалом и собственно визуальной составляющей синтетического художественного текста, благоприятствует проникновению в «смысловые глубины» как условию продуктивности композиторского диалога со слушателем. Иначе говоря, опытом реинтерпретации О. Херрманна задан новый вектор постижения неуываемого творения А. Шёнберга, подтверждающий содержательную многозначность всякого подлинного произведения искусства. Анализ режиссёрской работы осуществляется авторами статьи на фоне широкого культурологического дискурса. В частности, упоминаются произведения художников С. Дали, М. Эшера, режиссёров С. Кубрика, Ю. Кары, повесть В. Набокова «Соглядатай» и др.

*Ключевые слова:* А. Шёнберг, вокальный цикл «Лунный Пьеро», О. Херрманн, фильм «Одна ночь, одна жизнь», экзистенция, кинотекст, С. Дали, С. Кубрик, Ю. Кара, В. Набоков.

«PIERROT LUNAIRE»  
BY O. HERRMANN: A TRIAL OF THE REINTERPRETATION

The analytical commentary for a visual reinterpretation of a vocal cycle by A. Schoenberg «Pierrot Lunaire» (it belongs to the film director O. Herrmann) is presented in the article. The question is a film «One Night, One Life», the leading role in that was played the outstanding singer K. Schaefer. The authors concentrate their attention on existential «reading» of the named cycle by O. Herrmann owing to what in the centre of the film text there is a subject of search conformably to sense of the person's existence in the face of inevitable death. In focus of researcher's interest there are six film short stories which correspond to the following numbers of a vocal cycle: «Intoxicated with the Moon», «Kolombina», «Dandy», «The Pale Laundress», «Waltz by Chopin», «Madonna». In general, a trial of a visual reinterpretation is interpreted as process of re-comprehension with respect to the origin's text which serves in the capacity of initial moment for the individual conception by O. Herr-

mann. This trial permits to claim that a violation of expecting intention caused by the «shouting» dissonance between musical-poetic material and immediately visual component of the synthetic art text is favoured a penetration into «sense profundities» as condition of a productive composer's dialogue with the listener. In other words, the trial of a reinterpretation by O. Herrmann sets a new vector of understanding in conformity with everlasting work by A. Schoenberg, corroborating a substantial polysemantic nature of any original work of art. The analysis of director's work is realized by authors of the article against a background of wide cultural-discourse. In particular, some works by the painters S. Dali, M. Escher, film directors S. Kubrick, Yu. Kara, writer V. Nabokov are mentioned.

*Key words:* A. Schoenberg, vocal cycle «Pierrot lunaire», O. Herrmann, film «One Night, One Life», existential, film text, S. Dali, M. Escher, S. Kubrick, Yu. Kara, V. Nabokov.

**Волкова Полина Станиславовна**

доктор философских наук, доктор искусствоведения, кандидат филологических наук,  
профессор кафедры социологии и культурологии  
Кубанский государственный аграрный университет  
Россия, 350044, Краснодар  
e-mail: polina7-7@yandex.ru

**Выбыванец Элеонора Васильевна**

старший преподаватель кафедры музыковедения, композиции  
и методики музыкального образования  
Краснодарский государственный институт культуры  
Россия, 350072, Краснодар  
e-mail: elavib@mail.ru

**Volkova Polina S.**

Doctor in Philosophy Studies, Doctor in Art Studies, PhD in Philological Studies,  
Professor at the Department of Sociology and Culturology  
Kuban State Agrarian University  
Russia, 350044, Krasnodar  
e-mail: polina7-7@yandex.ru

**Vybyvanets Eleonora V.**

Senior lecturer at the Department of Musicology, Composition and Methods of Music Education  
Krasnodar State Institute of Culture  
Russia, 350072, Krasnodar  
e-mail: elavib@mail.ru

