

МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ

MUSIC IN THE WORLD OF ARTS



УДК 78.01+78.05

DOI: 10.52469/20764766_2023_02_57

А. А. КОМАРОВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

АУДИОВИЗУАЛЬНАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ МОРТАЛЬНОГО В КИНЕМАТОГРАФЕ (НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА «СМЕРТЬ И ДЕВУШКА» Р. ПОЛАНСКИ)

Киноискусство средствами киноязыка может транслировать различное восприятие образов трагического и смерти: если живопись репрезентирует их статически, литература описывает, то искусство кино способно показать смерть в процессе, зафиксировать сам момент перехода от жизни к смерти. Знаки мортального включаются в многоуровневый кинотекст – от уровней иконолического и аудиального до уровня символического. Смерть в кино предполагает определенный набор сюжетно-символических кодов. В репрезентации мортального дискурса здесь использованы хронотоп смерти (танатохронотоп), реконструкция загробного мира, процесс экранной смерти, персонификация смерти, ее символы. Методология танатологии кино разрабатывается отечественными исследователями (О. Кириллова, М. Ямпольский, Н. Хренов, Н. Савченкова). В настоящей статье на примере фильма «Смерть и девушка» (1994) режиссера Р. Полански рассмотрена репрезентация мортального кинокода посредством цитирования Струнного квартета № 14 ре минор Ф. Шуберта, цитаты из которого влияют на все уровни кинотекста. Драматический конфликт фильма связан как с прослушиванием этой музыки героями, так и с травматическим опытом, основанным на воспоминаниях о квартете. Цитаты из «Смерти и девушки» организуют кинотекст композиционно и драматургически (функция вступления, маркирование кульминационных зон, финала). Музыка квартета выполняет семантическую функцию, выступая в качестве амбивалентного, делящегося аффекта – темы смерти-насилия. Аудиовизуальными средствами Р. Полански создает особое мортальное время-пространство кинореальности, реконструируя миф о похищении девы хтоническим чудовищем, сюжеты пляски смерти, диалога смерти и девы, а также обращается к теме амбивалентности Эроса и Танатоса и противостояния мужского начала женскому.

Ключевые слова: кинотекст, музыкальная цитата, Ф. Шуберт, Р. Полански, «Смерть и девушка».

Для цитирования: Комарова А. А. Аудиовизуальная репрезентация мортального в кинематографе (на примере фильма «Смерть и девушка» Р. Полански) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 2. С. 57-62.

DOI: 10.52469/20764766_2023_02_57

A. KOMAROVA

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

AUDIOVISUAL REPRESENTATION OF MORTALITY IN CINEMA (ON THE EXAMPLE OF THE FILM «DEATH AND THE MAIDEN» BY R. POLANSKI)

By means of cinematic language cinematography is able to translate various models of perception of tragedy and death: if painting represents them statically, literature describes them, the art of cinema is able to show death in the process, to capture the very moment of transition from life to death. Signs of mortality are included in a multi-level film text – from the iconic and auditory levels to the symbolic. Death in the cinema presupposes a certain set of plot-symbolic codes. The chronotope of death (thanatochronotope),

the reconstruction of the afterlife, the process of screen death, the personification of death, its symbols are involved in the representation of mortal discourse in cinema. The methodology of film thanatology is being developed by Russian researchers (O. Kirillova, M. Yampolsky, N. Khrenov, N. Savchenkova). On the example of the «Death and the Maiden» (1994) directed by R. Polanski, the article shows that the mortality in the film is represented by quoting the String Quartet No. 14 in D minor by F. Schubert. Quotes from the quartet affect all levels of the film. The dramatic conflict of it is related to the characters listening to this music and the traumatic experience associated with the memories of it. Quotations from «Death and the Maiden» compositionally and dramaturgically organize the film text (the function of the introduction, marking the culminating zones, the finale). The music of the quartet has a semantic function with an ambivalent, lasting affect – the theme of death-violence. Using audiovisual means, R. Polanski creates a special mortal time and space of cinematic reality, reconstructing the myth of the abduction of a maiden by a chthonic monster, the dance macabre, the dialogue of death and the maiden, addresses the issue of the ambivalence of Eros and Thanatos, the opposition of the masculine and feminine.

Keywords: film text, musical quotation, F. Schubert, R. Polanski, «Death and the Maiden».

For citation: Komarova A. Audiovisual representation of the mortality in cinema (on the example of the film «Death and the Maiden» by R. Polanski) // *South-Russian Musical Anthology*. 2023. No. 2. Pp. 57-62.

DOI: 10.52469/20764766_2023_02_57



Тема смерти, актуальная для каждого индивидуального сознательного субъекта, неизменно является предметом рефлексии философии, религии и искусства. Ж. Бодрийяр в работе «Символический обмен и смерть» указывает на непреодолимый страх перед смертью, желание понять и подчинить ее человеческой воле: «Для своей идентичности субъекту нужен миф о конце так же, как и миф о начале. <...> Эту повсюду присутствующую в жизни смерть необходимо обуздать...» [1, с. 370]. Несмотря на табуированность темы в повседневной жизни, влечение к Танатосу не уменьшается, но вытесняется в область подсознания и выражается через творчество. В произведениях искусства художники стремятся преодолеть бессознательный экзистенциальный страх смерти и неизбежную танатическую тревогу: «В художественно-образном осознании смерти <...> концентрируются ужас и жуть реальной действительности; смерть представляется как черная зияющая дыра, завершающая бессмысленность индивидуального существования, как кульминация и итог жизненных страданий...» [2, с. 95].

В кино воплощены яркие образы смертности, которые репрезентируются посредством киноязыка как «...ключевого атрибута воображаемой реальности, или же кинореальности...» [3, с. 18]. Уже в самой природе киноискусства заключен след небытия, по мысли Ж. Деррида – «след отсутствия»: «Кино – это двойной след: след забвения, след абсолютной смерти, след отсутствия следа, след истребления» [4].

Кинематограф позволяет запечатлеть процесс смерти и ее символы. Киновед О. А. Кириллова считает кино ближайшим к смерти искусством: «Те формы работы со временем,

с моделированием реальности, с нарративом и субъективностью, которые впервые предложил кинематограф как вид искусства, дают возможность не только репрезентировать, но и воплощать смерть, всесторонне ее исследовать, имитировать ее на катарсической грани» [5].

Основные компоненты символического пространства концепта «смерть» в кинотексте включают знаки, связанные с ее образами, символами. Репрезентация осуществляется по-разному: например, через антропоморфность – смерть как персонаж (старуха, черный человек, возница, клоун, женщина); через аллегории и символы (скелет с косой, птица, клепсидра, череп); бродячий сюжет (Danse macabre, смерть и рыцарь, игра в шахматы со смертью, смерть и дева, смерть и юноша, апокалипсис). Экранными средствами нередко воплощается неперсонифицированная смерть как образ злого рока, образ войны, эпидемии. Кинематограф способен передать процесс умирания, акт убийства, а также воссоздать пространства смерти и пограничных состояний (загробного мира, клинической смерти, сна, состояние аффекта, наркотического трипа).

Мортальность репрезентируется через аудиальный код кинотекста: например, через резкие, громкие внутрикадровые, закадровые звуки, тишину, с помощью которых транслируется страх, саспенс, ощущение присутствия смерти; через музыкальные «темы смерти», специально написанные кинокомпозиторами, либо цитаты из произведений академической или массовой музыки, обладающие «...семантически-устойчивым “набором” выразительных средств (лад, тональность, регистр, тембр и т. д.), позволяющих “узнавать” (определять) музыкальный образ как трагический...» [6, с. 4–5].

Источниками цитирования становятся траурные жанры (реквием, похоронный марш, сарабанда, баллада), непрограммная музыка с трагико-драматической семантикой (к примеру, сочинения Л. Бетховена, П. И. Чайковского, Ф. Шуберта, И. Брамса, Ф. Шопена), программные произведения, напрямую отсылающие к образам смерти.

Образы трагического могут быть представлены цитированием немецких мастеров, в особенности И. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, И. Брамса, Р. Вагнера, вероятно, по причине того, что в произведениях данных композиторов поднимаются вечные темы: «В немецкой музыке, начиная с Бетховена, произведение строилось по принципу выражения метафизического содержания, <...> смысл выражаемого – гораздо глубже и больше, чем то, что номинально вмещает в себя звукоинтонационная фигура, которая в то же самое время реализуется как печать субъективной мысли» [7, с. 9]. В связи со сказанным, назовем некоторые музыкальные цитаты, за которыми прочно закрепились образы трагического в кино: «тема судьбы» из Пятой симфонии, «Лунная соната» Л. Бетховена; «Полет валькирий» из оперы «Валькирия», тема Вступления из оперы «Тристан и Изольда» Р. Вагнера; «Lacrimosa» из Реквиема В. А. Моцарта; Токката и фуга d-moll И. С. Баха.

В киноискусстве прослеживается тенденция к проведению параллелей между злом, страхом, смертью и музыкой Р. Вагнера. Корни такой мрачной коннотации отсылают к событиям и образам Второй мировой войны, которые нашли отражение в кинопроизводстве Третьего рейха, советской и американской антинацистской пропаганде 30–40-х годов, гуманистических антивоенных работах режиссеров второй половины XX – начала XXI века, что сформировало в массовой культуре киноклише: «музыка Р. Вагнера – фильм о нацистах или войне» («Апокалипсис сегодня», 1979; «Обыкновенный фашизм», 1965; «Иди и смотри», 1985; «Триумф воли», 1935; «Великий диктатор», 1940).

Ярким примером выражения мортального в кино стала музыка композитора-романтика Ф. Шуберта, к которой обращаются режиссеры разных стран и поколений. Так, в «Пианистке» (2001) М. Ханеке амбивалентна семантика цитат из произведений названного композитора как тем влечения к Эросу и Танатосу главной героини. В «Еще по одной» (2020) Т. Винтерберга *Allegro molto moderato* из Фантазии f-moll репрезентируется как тема постепенной деградации от алкогольной зависимости одного из героев кинокартины. В фильме «Голод» (1983) режиссера Т. Скотта вампиры убивают своих жертв под

музыку *Andante con moto* из Второго фортепианного трио Es-dur. В фильме «Фигляр, шумящий на помосте» (1997) И. Бергмана посещение героя смертью в образе клоуна совмещается с внутрикадровым или закадровым звучанием песни «Шарманщик» из «Зимнего пути».

В качестве примера репрезентации аудиовизуальных образов смерти в кино остановимся на экранизации драматического спектакля А. Дорфмана «Смерть и девушка», осуществленной в 1994 г. режиссером Р. Полански. Одноименный Струнный квартет № 14 ре минор Ф. Шуберта выполняет здесь ряд семантических и композиционно-драматургических функций.

Полански размышляет над вечной темой борьбы жизни и смерти, освещает проблемы мучителя и жертвы, преступления и наказания, дихотомии женского и мужского. Чтобы ответить на сложные вопросы, режиссер применяет эффект саспенса, воплощает внутрличностные и межличностные конфликты через экранное насилие, длительные кульминации, открытый финал, размытые жанровые границы кинотекста, включение танатического во все уровни.

Сюжет вышеназванного фильма повествует о мести жертвы политических репрессий Паулины (С. Уивер) доктору Эскобару (Б. Кингсли), совершавшему над ней насилие под музыку квартета «Смерть и девушка» Шуберта. Женщина не видела своего мучителя, но узнала его по голосу, запаху и музыкальным предпочтениям. Шанс на возмездие Паулина получила случайно: Эскобар оказался гостем ее супруга Херардо (С. Уилсон).

В экранизации интерпретируется бродячий сюжет «Смерть и дева», восходящий к мифам о похищении девушки хтоническим чудовищем (похищение Персефоны Аидом, Ариадны Минотавром, девушки Медведем). «В семантике сюжета важно, что Смерть настигает девушку в состоянии до замужества, так как фактор девственности усиливает символику инициационного перехода <...> В этом случае смерть не окончательна, за путешествием в иное царство следует возрождение в новом качестве, заложенное уже в античном образце» [8, с. 26]. В некоторых вариантах мифа Смерть хочет воспользоваться правом первой брачной ночи с невестой, и если та откажется, Смерть заберет суженого в день свадьбы. Полански делает акцент именно на амбивалентности пары Эроса – Танатоса: «переход» и «первая брачная ночь» имеют место через физическое насилие над героиней до замужества, и «возрождение» девушки, прошедшей символическую смерть, осуществляется не в браке с любимым супругом, а только после ответного акта жестокости. В данном примере «...классическая музыка и насилие берутся как два полюса человеческой природы,

а их совмещение становится самодостаточным драматургическим приемом, который основывается на контрасте между безусловной гуманностью выбираемой музыки и предельной антигуманностью событий, разворачивающихся на экране» [9, с. 203].

Фильм открывается сценой концерта, на котором Паулина и Херардо слушают квартет. Здесь цитата выполняет функцию вступления, в сочетании с резкими монтажными переходами и сменой планов передает изображению напряжение: главная тема «грозы судьбы» и контрастная лирическая побочная тема первой части *Allegro* предвосхищают ожесточенное противостояние Паулины и Эскобара. Основным драматургическим конфликтом первой части квартета является борьба, но уже жизни (девы) со смертью (тональность скорби ре минор, внезапные драматические переходы от fortissimo к pianissimo, от драматического к лирическому).

После приезда гостя Паулина начинает вспоминать ужасные события прошлого и испытывает тревогу и страх. Для того, чтобы подтвердить свои догадки и доказать возможную вину доктора, женщина находит в его машине кассету с квартетом Шуберта, и это становится главной уликой и драматургическим импульсом стихийного судебного процесса над Эскобаром. Паулина связывает гостя, угрожает ему и заставляет слушать квартет «в память о старых добрых временах».

В кульминационной сцене допроса музыка Шуберта также звучит внутри кадра. Крупным планом демонстрируется магнитофон и обложка кассеты с изображением танцующего скелета. Цитата из *Allegro* квартета звучит на протяжении шести минут (40:23–46:00). «Ты знаешь, как давно я не слышала этот квартет? Когда его передают по радио, я его выключаю. Мне становилось плохо, физически плохо, когда я его слышала. Но пора уже мне вернуть себе моего Шуберта, моего любимого композитора», – говорит Паулина. Затем, чтобы доктор погрузился в воспоминания, она оставляет его наедине с квартетом на десять минут экранного времени, выясняя в это время отношения с супругом (52:05–01:02). Подсудимый умоляет прекратить пытку музыкой. Зона кульминации длится двадцать минут, и музыка квартета утверждается здесь в качестве амбивалентной сверхтемы смерти-насилия.

Во второй зоне кульминации доктор под дулом пистолета признается в полученном удовольствии от пыток над пленными. После «чисто-сердечного» признания сцена обрывается, перед зрителем предстает открытый финал в концертном зале, где Паулина, Херардо и Миранда слушают квартет «Смерть и девушка» (1:38:41–01:43:27). Полански не дает точных ответов на вопросы: смогла ли Паулина преодолеть травму, действительно ли виновен доктор Миранда, возможно ли восстановить справедливость через месть, возможно ли прощение? Герои остаются подвешенными в пограничной ситуации между жизнью и смертью, что подчеркнуто *длящейся* цитатой *Allegro* из квартета Шуберта.

В фильме «Смерть и девушка» музыка Шуберта представлена в качестве лейттемы, которая, по определению Т. Ф. Шак, несет на себе следующие функции: «репрезентативные (информационные, характеристичные), формообразующие, развивающие, драматургические» [10, с. 110]. Кроме того, лейттема смерти репрезентируется режиссером как *длящийся* статичный аффект, напоминающий барочную аффективность. Барочный аффект – это «...некая канонизированная эмоция, за которой закреплён собственный набор мелодических, гармонических, интонационных формул <...> желание композитора выразить как можно точнее большее количество очень конкретных эмоций приводит к предельному абстрагированию...» [11]. Как и барочный аффект с его «масштабностью высказывания, требовавшей сольного номера достаточной протяженности, не афористичного, а полновесного выражения», *длящийся* аффект цитаты влияет на все уровни кинотекста – это буквально «разлитый во времени», везде проникающий символ смерти [12, с. 282]. Благодаря музыке Шуберта в фильме структурно и семантически формируется время-пространство смерти, маркирован вход и пребывание героев в зоне танатического. Таким образом, вступая в звукозрительный контрапункт с изображением, сталкиваясь с экраным насилием, музыкальная семантика Струнного квартета «Смерть и девушка» сливается с трагическими событиями видеоряда, работает на усиление ощущения обреченности, герои не могут избавиться от призраков прошлого, разорвать круг насилия и покинуть пространство смерти.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: РИПОЛ классик, 2021. 512 с.
2. Ванслов В. В. Эстетика романтизма. М.: Искусство, 1966. 404 с.
3. Кириллова О. А. Прологомены к нататологии кино: смерть и экранный хронотоп, линейность и монтаж // Вестник Самарской гуманитарной академии: Философия. Филология. 2014. № 1. С. 17–26.

4. Кино и его призраки: Интервью с Жаком Деррида / пер. с франц. А. Черноглазова // Сеанс. 2005. № 21/22. URL: <http://seance.ru/n/21-22/retro-avangard-zhak-derrida/kino-i-ego-prizraki> (дата обращения: 13.05.2023).
5. Кириллова О. А. Мортальный кинокод и возможности танатологии кино // Журнальный клуб Интелрос НЛО. 2014. № 130. URL: <http://www.intelros.ru/readroom/nlo/130-2014/26175-mortalnyy-kinokod-i-vozmozhnosti-tanatologii-kino.html> (дата обращения: 13.05.2023).
6. Михеева Ю. В. Проблема трагического в русской музыке XX века (на материале творчества Д. Шостаковича и А. Шнитке): автореферат дис. ... канд. философ. наук (09.00.04). М., 1999. 26 с.
7. Адорно Т. Философия новой музыки. М.: Логос, 2001. 352 с.
8. Худенко Е. А. Сюжет «Смерть юной девы» в поэтике рассказов И. А. Бунина // Культура и текст. 2020. № 4. С. 25–34.
9. Журкова Д. А. Убийственная сила классической музыки: современные киногерои и их музыкальные пристрастия // Наука телевидения. 2013. Т. 10. С. 202–212.
10. Шак Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста: монография. Краснодар: КГУКИ, 2010. 356 с.
11. Хрущева Н. А. Возвращение аффекта. URL: <https://ripol.ru/company/press/26421.html?PHPSESSID=jr2rrn493uq4gvjgipinpu264&start=192> (дата обращения: 13.05.2023).
12. Коленко С. Г. Соната, чего ты от меня хочешь? // Studia culturae. 2013. № 16. С. 278–286. URL: <http://iculture.spb.ru/index.php/stucult/article/viewFile/504/503> (дата обращения: 13.05.2023).

REFERENCES

1. Bodriiia Zh. Simvolicheskii obmen i smert' [Symbolic exchange and death]. Moscow: RIPOL klassik, 2021. 512 p.
2. Vanslov V. Estetika romantizma [Aesthetics of Romanticism]. Moscow: Iskusstvo, 1966. 404 p.
3. Kirillova O. Prolegomeny k natatologii kino: smert' i ekrannyi khronotop, lineinost' i montazh [Prolegomena to the natatology of cinema: death and the screen chronotope, linearity and montage]. In: Vestnik Samarskoi gumanitarnoi akademii: Filosofiia. Filologiya [Bulletin of the Samara Academy for the Humanities: Philosophy. Philology]. 2014. No. 1. Pp. 17–26.
4. Kino i ego prizraki: Interv'iu s Zhakom Derrida [Cinema and Its Ghosts: An Interview with Jacques Derrida]. Per. s frants. A. Chernoglazova. In: Seans [Session]. 2005. No. 21/22. URL: <http://seance.ru/n/21-22/retro-avangard-zhak-derrida/kino-i-ego-prizraki> (date of application: 13.05.2023).
5. Kirillova O. Mortal'nyi kinokod i vozmozhnosti tanatologii kino [Mortal film code and possibilities of film thanatology]. In: Zhurnal'nyi klub Intelros NLO [Magazine Club Intelros UFO]. 2014. No. 130. URL: <http://www.intelros.ru/readroom/nlo/130-2014/26175-mortalnyy-kinokod-i-vozmozhnosti-tanatologii-kino.html> (date of application: 13.05.2023).
6. Mikheeva Yu. Problema tragicheskogo v russkoi muzyke XX veka (na materiale tvorchestva D. Shostakovicha i A. Shnitke) [The problem of the tragic in Russian music of the 20th century (based on the work of D. Shostakovich and A. Schnittke)]: avtoreferat dis. ... kand. filosof. nauk. Moscow, 1999. 26 p.
7. Adorno T. Filosofiia novoy muzyki [Philosophy of new music]. Moscow: Logos, 2001. 352 p.
8. Khudenko E. Siuzhet «Smert' iunoi devy» v poetike rasskazov I. A. Bunina [The plot «Death of a young maiden» in the poetics of stories by I. A. Bunin]. In: Kul'tura i tekst [Culture and text]. 2020. No. 4. Pp. 25–34.
9. Zhurkova D. Ubiistvennaia sila klassicheskoi muzyki: sovremennye kinogeroi i ikh muzykal'nye pristrastiia [The Killing Power of Classical Music: Modern Movie Heroes and Their Musical Predilections]. In: Nauka teledeniia [The science of television]. 2013. Vol. 10. Pp. 202–212.
10. Shak T. Muzyka v strukture mediateksta [Music in the structure of media text]: monograph. Krasnodar: KGUKI, 2010. 356 p.
11. Khrushcheva N. Vozvrashchenie affekta [Return of affect]. URL: <https://ripol.ru/company/press/26421.html?PHPSESSID=jr2rrn493uq4gvjgipinpu264&start=192> (date of application: 13.05.2023).
12. Kolen'ko S. Sonata, chego ty ot menia khochesh'? [Sonata, what do you want from me?]. In: Studia culturae [Studia culturae]. 2013. No. 16. Pp. 278–286. URL: <http://iculture.spb.ru/index.php/stucult/article/viewFile/504/503> (date of application: 13.05.2023).

Комарова Анастасия Алексеевна

кандидат искусствоведения, специалист по работе с иностранными студентами

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Россия, 344002, Ростов-на-Дону

anastasiakomarova@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-3563-1625

Anastasiya A. Komarova

Ph. D. (Arts), Specialist in Work with Foreign Students

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

344002, Russia, Rostov-on-Don

anastasiakomarova@yandex.ru

ORCID: 0000-0002-3563-1625