

# РАКУРСЫ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

## ASPECTS OF MODERN MUSICAL CULTURE

DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-11012>

**А. А. КОМАРОВА**

*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова*

### О ФУНКЦИЯХ МУЗЫКИ В КИНОФИЛЬМЕ «ЛАС-УРДЕС. ЗЕМЛЯ БЕЗ ХЛЕБА» Л. БУНЮЭЛЯ

На заре становления звукового кино во второй половине 20-х и начале 30-х годов режиссёры разных стран активно обращаются к классической музыке для создания музыкального оформления своих фильмов. Весьма востребованным в киноискусстве того времени оказалось наследие И. Брамса: с 1929 по 1933 годы было снято более 20 фильмов разных жанров с цитатами из его сочинений.

Уникальным примером обращения к творчеству великого немецкого композитора-романтика стал документальный фильм Луиса Бунюэля «Лас-Урдес. Земля без хлеба» (1933). По замыслу Бунюэля «Земля без хлеба» завершала его раннюю сюрреалистическую трилогию, которая включала в себя сюрреалистический манифест «Андалузский пёс» (совместная работа с С. Дали, 1929) и первый звуковой фильм режиссёра «Золотой век» (1931)<sup>1</sup>.

Даже в документальной ленте Бунюэль остаётся верен сюрреализму. Девиз мастера звучит так: «Цель моих фильмов – растормозить людей и разрушить те конформистские законы, по которым их принудили считать, что они живут в лучшем из миров» [1, с. 81]. Герои его фильмов не могут обрести покой и достичь идеала, на их пути оказываются такие препятствия как власть, суеверия, глупость и несправедливость. Всё перечисленное – это данность, реальное, но есть и «сверхреальное» (дословный перевод сюрреализма с французского языка). Сюрреалистическое для Бунюэля – это способ борьбы с реальностью, «огромная преобразующая метафора реального мира»

(А. Бретон) (Цит. по: [4, с. 6]). В «Земле без хлеба» Бунюэль сталкивает три удалённые друг от друга реальности, – сюрреалистическую (постановочные сцены), романтическую (музыка Брамса) и современную (жизнь испанской провинции). Столкновением реальностей режиссёр выводит реципиента из зоны комфорта в «метафизическое зависание», пробуждает и побуждает его к поиску «третьего смысла».

В «Земле без хлеба» звучит одна из вершин творчества И. Брамса – Симфония № 4 ми минор, ор. 98. Практически всё кинопроизведение (за исключением нескольких секундных пауз и финальных титров) сопровождается её музыкой. Перед слушателем открывается сложное полотно художественного текста, в котором одновременно взаимодействуют несколько смысловых пластов: видеоряд документальной хроники, музыка симфонии Брамса, дикторский текст, субтитры, а также тишина.

Композиция фильма имеет трехчастное строение и тесно связана с музыкой симфонии, из которой режиссёр использует первую, вторую и четвёртую части, отказываясь от третьей. Несмотря на фрагментарное звучание каждой из частей, режиссёру удаётся сохранить целостность композиторского замысла, и музыка симфонии с купюрами воспринимается как естественно развёртывающийся процесс. Бунюэлем по-новому представлены экспозиционные, развивающие, кульминационные разделы частей. Яркий контрастный тематизм симфонии создаёт напряжённый звуковой контрапункт видеоряду. Разработочный и развивающий материал используется им в тех

сценах фильма, где принципиально сделать акцент на происходящем в кадре и дикторском тексте. Таким образом, на протяжении всей ленты наблюдается, с одной стороны, непрерывный контрапункт аудио и видеоряда, с другой – их композиционное единство.

Лента состоит из 68 сцен, обрамлённых начальными и финальными титрами.

Первый раздел фильма сопровождается музыкой первой части *Allegro non troppo*. На экране появляются виды горной испанской деревни, лица местных жителей, которые готовятся к традиционному празднику, приуроченному к обряду инициации молодых людей. Звучит тема главной партии из экспозиции, которая обрывается и вновь возобновляется, затем представлены сферы связующей, побочной, заключительной партий. На последних кадрах 10 сцены экспозиция прерывается, возникает тишина, которую нарушает звучание репризы, начиная от сферы связующей партии и до конца первой части. Монтаж и намеренное ускорение звучащей в кадре аудиозаписи симфонии сообщают видеоряду большую динамику и эмоциональную напряжённость. Происходящее на экране с первых кадров воспринимается как остро контрастный контрапункт прекрасной музыки. Отдельное внимание в видеоряде режиссёр уделяет ручью – единственному скудному источнику воды, из которого пьют и ребёнок, и животное (свинья). Особенно драматично воспринимается сочетание канона на материале главной темы из коды первой части с несчастными лицами детей в кадре и бесстрастным рассказом диктора о том, что большим лакомством для ребят является хлеб, смоченный водой из мутного источника.

Музыкальный тематизм первой части Симфонии – яркий, контрастный, разнообразный, как и постоянно меняющиеся события и образы на экране. Тематизм главной партии представлен не только элегическими, lamentозными интонациями, но и несёт в себе, по словам Е. Царёвой, интонационное зерно протестантского хора «*Mein Jesu*» [7, с. 260]. Вторгающаяся активная фанфарная тема оттеняет главную и побочную, основанную на песенных интонациях. Бунюэль отказывается от разработки для активного развития действия и создания драматизма. По этой же причине усечена реприза, она начинается с области побочной партии, что в результате приводит к открытой конфликтности первого раздела фильма.

В кинофильме мы сталкиваемся со специфическими приёмами сюрреализма – иронией и принципом шокирования. Данные приёмы обнаруживаются в постановочных сценах фильма, которые не воспринимаются как таковые и органично вписываются в общую атмосферу происходящего на экране – это сцена падения со скалы горного козла (животное было специально застрелено), нападение пчёл на осла (его обмазали мёдом и выпустили на него насекомых), смерть и похороны младенца (на самом деле ребёнок в кадре спит). От начала и до конца картины зритель уверен, что перед ним документальная хроника, о чём говорится в самом начале. Режиссёр играет со зрителем, и эта игра развивается по схеме: шок от увиденного на экране – оцепенение и отвращение – прорыв в сферу сверхреального – пробуждение – побуждение к конструированию гармоничной реальности вокруг себя.

Постановочные сцены придают фильму черты особой разновидности документального кино, которая носит название «докудрама». Несмотря на то, что этот специфический, по словам А. Екимовой: «тип гибридного произведения, в котором документальное содержание реализовано путём игровой инсценировки» развился после Второй мировой войны в Британии, его черты, как мы выяснили, присущи «Земле без хлеба». [3, с. 9]. Постановка в документальном кино несёт в себе определённую цель, она призвана по определению Г. Герлингауза: «показать драматичность, заключённую в обыденной жизни людей» [2, с. 41–42].

Особая роль в фильме отведена дикторскому комментарию. Его текст написал поэт Пьер Юник. На премьере Бунюэль сам выступил в роли чтеца, но позднее была сделана запись дикторского комментария с голосом актёра Абея Жакена. Дикторский текст отличается намеренной повествовательностью, отстранённостью изложения, он ограничивается пояснениями событий происходящих на экране. Такой принцип комментария характерен для документального кино, через него происходит трансляция информации, необходимой для понимания развития фабулы видеоряда. Дикторский комментарий на протяжении всего хронометража картины также является контрапунктом по отношению к музыке симфонии. Насколько музыка эмоциональная и живая, настолько голос чтеца бесстрастный и равнодушный.

Обратимся ко второму разделу картины – самому протяжённому и событийно насыщенному. Принцип, заданный в первом раз-

деле, остаётся прежним: музыка второй части *Andante moderato* звучит не от первого такта до последнего, а фрагментами и с паузами. Вторую часть Бунюэль начинает сразу с темы побочной партии сонатной формы без разработки, проводит до кульминации и затухания на материале репризы. Этот фрагмент полностью посвящён кадрам школьных будней в Лас-Урдес. Дети с суровыми измождёнными лицами стариков, босыми грязными ногами, в оборванной одежде тихо сидят за партами. Лучшие ученики отвечают урок. Музыка вновь выступает в качестве контрапункта. Размеренная пульсация главной партии, напоминающая шаги, придаёт происходящему в кадре неожиданные оттенки: за скучной торжественностью открытого урока, как за маской, прячется зловещая настороженность и тревога.

Последующие сцены ленты повествуют о болезнях, которыми страдают местные жители, а также о том, что люди едят в бесплодном краю. Не делая перерыва между сценами, Бунюэль вновь включает вторую часть, но теперь с самого начала, проводя темы экспозиции сонатной формы до побочной включительно.

Следующая за этим самая протяжённая пауза в киноленте, охватывает сцены с 43 по 45. Драматургически данная пауза – одновременно интермедия перед основной кульминацией ленты и тихая кульминация. Внезапное молчание, замирание, как бы провал в небытие сочетаются с шокирующими кадрами, демонстрирующими осла, облепленного пчёлами, падаль, кишашую насекомыми, собаку, жадно отрывающую кусок мёртвой плоти. Бунюэль подчёркивает паузой, что музыка симфонии и человеческий голос оказываются невыносимыми в молчаливом поклоне смерти.

После катастрофических немых сцен (начиная с 46 сцены) вновь возвращается музыка второй части. Продолжается проведение темы побочной партии с последующей репризой до первой волны кульминации. Новый фрагмент повествует о сельскохозяйственных работах, которые даются жителям тяжким трудом. Музыка в данном эпизоде больше фон, сопровождение, нежели ведущая партия. Всё внимание зрителя направлено на события, происходящие в кадре и на дикторский комментарий. Финальное проведение второй части симфонии – это продолжение прерванной репризы (но теперь уже до конца). В видеоряде мы возвращаемся к тому же, с чего начали, только в зеркальной последовательности: сельскохозяйственные работы, путь в деревню, бедная обстановка интерьера, болезни местных жите-

лей. Таким образом, с 46 по 56 сцены начинает действовать определённый драматургический принцип, по которому происходящее на экране обретает формулу замкнутого круга: трагическая данность – надежды на благополучие – крушение надежд – новый виток страданий.

Последний раздел уступает по длительности первой и второй частям киноленты. Но в этом предельно сжатом отрезке драматургическая пружина расправляется, происходит цепочка кульминаций, которые приводят к трагической развязке. Финал Четвёртой части *Allegro energico e passionato* написан в форме вариаций, где хоральная тема и 32 вариации организованы в общую трехчастную структуру с динамизированной репризой. Бунюэль нарушил при монтажной работе над музыкой четвёртой части изложение и развитие тематического материала, её композицию, но это продиктовано требованиями видеоряда. Сокращением третьего раздела режиссёр компенсировал объёмы второго раздела, тем самым восстановил равновесие композиционного целого картины, и в результате вместо трёхчастности финала симфонии, возникает двухчастность.

В кадрах третьего финального раздела появляются новые жители деревни – карлики и слабоумные, будто сошедшие с полотен Х. де Риберы, Д. Веласкеса, Б. Мурильо. Режиссёр снимает похороны младенца (постановочная сцена); быт состоятельной (по местным меркам) семьи; старую женщину, которая ходит по ночным улицам деревни, звонит в колокольчик и сообщает о смертях соседей. Торжеством абсурда становится появление в кадре улыбающегося карлика под грозные звуки хоральной темы рока из Четвёртой части симфонии. Примечательно, что тема финала является цитатой из Кантаты И. С. Баха «*Nach dir, Herr, verlangst mich*» («К тебе, Господи, возношу мою душу», BWV 150) [7, с. 265].

В описываемом эпизоде с наибольшей силой ощущается контраст между слышимым и видимым. Этот контраст шокирует не меньше, чем тихая кульминация из второго раздела ленты. Бунюэль как будто иронизирует над зрителем: да, Бог давно мёртв, взывать к нему не стоит! Смысл данной сцены обрушивается на нас, разверзая непреодолимую пропасть между идеальной, возвышенной романтической музыкой и реальностью на экране. В финальном разделе видимое и слышимое сливаются в единую мольбу о спасении. Иллюзорные воспоминания, надежды, обращение

к Богу – всё ниспровергается властной волей рока в бездну. Жителям провинции Лас-Урдес, как и Человеку в симфонии Брамса остаются лишь скорбь и страх.

Сопровожда весь кинофильм музыкой Симфонии № 4 ор. 98 Бунюэль достигает абсолютной художественной целостности. Объединяющим композиционным и драматургическим стержнем сцен становится именно музыка. Форма симфонического цикла не сохраняется режиссёром, но обретает трёхчастность. Части симфонии следуют в кинофильме одна за другой и соответствуют трём разделам кинофильма. Экспонирующий раздел и музыка первой части; развивающий (как самый продолжительный и событийно насыщенный) и вторая часть симфонии, наконец, финал симфонии и третий раздел видеоряда. Финальный третий раздел становится главной кульминацией кинофильма.

Монтажная работа над музыкой не существенно нарушает архитектонику её целого. Отказ от третьей части симфонии обусловлен драматургическим замыслом режиссёра. Бунюэлю было необходимо ярче обозначить движение к катастрофической развязке не только в музыке, но и в видеоряде.

На протяжении всей картины происходит непрерывное противопоставление нескольких пластов, где первый – это события видеоряда, в них отражение реальной жизни бедных людей из заброшенной провинции. Второй пласт представлен прекрасной музыкой романтической симфонии, она является символом возвышенного, идеального, но, одновременно с этим, иллюзией, недоступной для героев картины. Третий пласт – это комментарий, олицетворяющий взгляд со стороны, кто-то (возможно, режиссёр) отстранённо наблюдает и констатирует происходящее на экране. Четвёртым пластом в структуре кинофильма становится тишина, которая является специфическим

сюрреалистическим приёмом для достижения кульминации и символом пустоты и небытия.

Симфония, звучащая за кадром, направлена непосредственно на зрителя и помогает погружаться в настроение происходящего на экране. Особенностью взаимодействия зрителя и кинофильма З. Лисса называет «вчувствованием» [5, с. 223]. Музыка в фильме «расшифровывает метафоры, представленные в видеоряде, подчёркивает их смысловое содержание, и, выходя за пределы кадра, вносит в них новые смыслы и связывая кинопроизведение в единое целое» [5, с. 224].

Четвертая симфония Брамса – это исповедь художника XIX столетия, разворачивающаяся по словам И. Соллертинского «от элегии к трагедии» [6, с. 285]. Сложно представить, что музыка подобного замысла может стать сопровождением документального фильма о нищете и страданиях. Но благодаря режиссёрскому таланту Бунюэля, видеоряд и музыка, при их диаметральной противоположности, создали сверхреальный синтез прекрасного и безобразного. Анализ кинофильма «Земля без хлеба» доказывает, что смысл данного произведения в парадоксальной трагической общности концепций фильма и музыки. В симфонии и ленте затрагивается общий круг тем: роковая предопределенность, тщетность предпринимаемых усилий в борьбе за свет, ощущение замкнутого круга, невозможность достижения счастья и идеала. Симфония Брамса в фильме – это символ высокого духовного развития европейской цивилизации, недостижимого романтического идеала. И киноповесть, задуманная как этнографический документ, оборачивается трагедией с чертами сюрреализма, где музыка Брамса, выступает в роли антипода, романтического идеала, противостоящего уродливой, абсурдной действительности «средневековой деревни XX века», расположенной в центре Европы.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Идея снять фильм о жизни испанского народа пришла Бунюэлю после знакомства с исследованиями французского испаниста Мориса Лежандра. Текст для фильма написал поэт Пьер Юник. На премьере в роли чтеца выступил сам Бунюэль, позднее была сделана фонограмма голоса актёра Абея Жакена. Аудиозапись Четвёртой симфонии, звучащая

в фильме, относится к 1930 году, исполнена Берлинским государственным оперным оркестром под управлением дирижёра Макса Фидлера. Первый показ картины состоялся в декабре 1933 года, публика и критика встретили её сдержанно. Долгое время лента была запрещена правительством, и её полная версия вышла в прокат только в 1965 году.



## ЛИТЕРАТУРА

1. Балашова Т., Гальцова Е. Энциклопедический словарь сюрреализма. М.: ИМЛИ РАН, 2007. 584 с.
2. Герлингхауз Г. Кинодокументалисты мира в битвах нашего времени. Пер. с нем.; послесл. Е. Громова. М.: Радуга, 1986. 360 с.
3. Екимова А. Новые тенденции в режиссуре документалистики «пограничных форм»: автореф. дис. канд. иск. М., 2017. 28 с.
4. Исаева С., Гальцова Е. Антология французского сюрреализма. 20-е годы. М.: ГИТИС, 1994. 392 с.
5. Лисса З. Эстетика киномузыки. М.: Музыка, 1970. 496 с.
6. Соллертинский И. Симфонии Брамса // Исторические этюды. Л.: МУЗГИЗ, 1963. 394 с.
7. Царева Е. Иоганнес Брамс: монография. М.: Музыка, 1986. 383 с.

## REFERENCES

1. Balashova T., Gal'tsova E. Ehntsiklopedicheskiy slovar' syurrealizma [Encyclopedic dictionary of surrealism]. Moscow: IMLI RAN, 2007. 584 p.
2. Gerlingkhauz G. Kinodokumentalisty mira v bitvakh nashego vremeni [Documentary film makers of the world in the battles of our time]. Per. s nem.; poslesl. E. Gromova. Moscow: Raduga, 1986. 360 p.
3. Ekimova A. Novye tendentsii v rezhissure dokumentalistiki «pogranichnykh form» [New trends in the direction of documentary 'border forms']: Synopsis for PhD Thesis. Moscow, 2017. 28 p.
4. Isaeva S., Gal'tsova E. Antologiya frantsuzskogo syurrealizma. 20-e gody [The Anthology of French surrealism. The 20s.]. Moscow: GITIS, 1994. 392 p.
5. Lissa Z. Ehstetika kinomuzyki [Movie Music Aesthetics]. Moscow: Muzyka, 1970. 496 p.
6. Sollertinskij I. Simfonii Bramsa // Istoricheskie ehtyudy [Brahms' Symphonies // Historical Etudes]. Leningrad: MUZGIZ, 1963. 394 p.
7. Tsareva E. Iogannes Brams: monografiya [Johannes Brahms: monograph]. Moscow: Muzyka, 1986. 383 p.

## О ФУНКЦИЯХ МУЗЫКИ В КИНОФИЛЬМЕ «ЛАС-УРДЕС. ЗЕМЛЯ БЕЗ ХЛЕБА» Л. БУНЮЭЛЯ

Статья посвящена принципам функционирования музыки в документальном фильме «Лас-Урдес. Земля без хлеба» 1933 года испанского режиссёра Луиса Бунюэля. «Земля без хлеба» является уникальным примером обращения к академической музыке в кинематографе, так как практически целиком она сопровождается музыкой Симфонии № 4 ми минор, ор. 98 композитора-романтика Иоганнеса Брамса. Эта лента представляет собой синтетическое произведение, состоящее из нескольких функционирующих между собой

пластов: видеоряд и аудиоряд, который включает в себя также дикторский комментарий, музыку, вступительные и финальные титры, тишину. Все эти элементы целого взаимодействуют между собой как по вертикали, так и по горизонтали. Названная функциональная многослойность сообщает произведению и многогранность смыслового содержания. Автором статьи предпринята попытка обнаружить результаты взаимодействия всех уровней синтетического произведения и объяснить причину обращения режиссёра-сюрреалиста Л. Бунюэля

ля именно к симфонии композитора-романтика И. Брамса. Анализ доказывает, что в данном фильме музыка не просто закадровое сопровождение видеоряда. Она определяет композиционную структуру кинофильма, сообщает

ему свою драматургию, «высвобождает» смыслы, заложенные в произведении, а также эмоционально воздействует на реципиента.

*Ключевые слова:* Брамс, симфония, Бунюэль, документальное кино, киномузыка.

---

### ABOUT THE FUNCTIONS OF MUSIC IN THE MOVIE “LAS HURDES. LAND WITHOUT BREAD” BY L. BUNUEL

---

The article is devoted to the principles of the functioning of music in the documentary “Las Hurdes. The Land Without Bread ” (1933) by Spanish director Luis Bunuel. “The land without bread” is a unique example of cinema approach to academic music, since it is almost entirely accompanied by the music of Johannes Brahms` Symphony No. 4 in E minor, op. 98 . This film is a synthetic work, consisting of several layers functioning among themselves: a video series and an audio series, which also includes the narration, music, introductory and final credits, silence. All these elements of the whole interact with each other both vertically and horizontally.

This functional multi-layer makes the semantic content of the work many-sidedness. The author reveals the results of the interaction of all levels of the synthetic work and explains the reason for the appeal of the surrealist director L. Bunuel to J. Brahms` symphony. The analysis proves that in this film, music is not just an off-screen accompaniment of a video sequence. It defines the compositional structure of the movie, “releases” the meanings embodied in the work, and also emotionally influences the spectator.

*Keywords:* Brahms, symphony, Bunuel, documentary, film music.

#### **Комарова Анастасия Алексеевна**

аспирант кафедры теории музыки и композиции  
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова  
Россия, 344002, Ростов-на-Дону  
*e-mail:* anastasiakomar0wa@yandex.ru

#### **Anastasiya A. Komarova**

Postgraduate student at the Department of Music Theory and Composition  
Rachmaninov Rostov State Conservatory  
344002, Russia, Rostov-on-Don  
*e-mail:* anastasiakomar0wa@yandex.ru

