

Анна Геннадиевна ГАНЖА / Anna GANZHA

**| Эмансипация инструментально-духовой сферы и эволюция идеи «забытых сражений» /
Emancipation of the Instrumental-Wind Sphere and Evolution of the Idea of «Forgotten Battles» |**

Анна Геннадиевна ГАНЖА / Anna GANZHA

*Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (ВШЭ), Москва, Россия
Доцент Школы культурологии факультета гуманитарных наук, кандидат философских наук**National Research University Higher School of Economics (HSE), Moscow, Russia
Faculty of Humanities, School of Cultural Studies
Associate Professor, PhD in Philosophy
aganzha@hse.ru***ЭМАНСИПАЦИЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНО-ДУХОВОЙ СФЕРЫ И ЭВОЛЮЦИЯ ИДЕИ «ЗА-
БЫТЫХ СРАЖЕНИЙ»**

Советское кино 1960–70-х годов не только представляет новый взгляд на события Октябрьской революции и Гражданской войны, но и производит свою революцию в формировании кинообраза звуковыми средствами. Часть этих средств не выходит за рамки общемировых кинотрендов – звук и музыкальное сопровождение теперь не усиливает визуально-нарративный ряд, а выступает самостоятельной единицей, голосом то режиссёра, то зрителя, который должен обнаружить внутри себя, в недрах своей души интерпретирующую инстанцию, и даже сам готов стать такой инстанцией. Но в темах «подвига отцов» и «забытых сражений Гражданской войны» советские кинокомпозиторы видят новую неизведанную возможность привнесения голоса горна, трубы, валторны, тромбона в свежие переистолкования революционного прошлого. В этих голосах позднесоветский человек начинает слышать зов отцов и дедов, одновременно соотнося их с голосом собственной совести, которая, парадоксальным образом, не только не зовет повторить прежний подвиг, но попросту «засыпает» – духовое в этом случае сливается с «духовным»: тоскливый, печальный, похожий на голос умирающего звук трубы и горна только подтверждает экзистенциальность осознания невозможности всякого повторения.

С послевоенного времени начинается скрытая борьба за присвоение значений тембрам духовых инструментов и право оперирования различными модальностями этих значений. В статье за-

трагиваются вопросы соотношения политической конъюнктуры и нейтрализующих ее эстетических стратегий. Речь идет о неочевидном инструментальном выстраивании киноповествования, различными способами использующим голоса духовых, эмансипированные в результате джазовых, эстрадных и симфонических экспериментов. В этих процессах можно выделить два условных вектора – «милитаристский», создающий рамку воображаемого пространства отвоёванного, и «гуманистический», преобразующий это предзаданное пространство в пространство мечты, несбывшегося, духовного-секулярного. На примере конкретных аудиовизуальных решений в статье демонстрируется, по каким именно каналам и в результате каких комбинаций складывается и каталогизируется духовой тембральный канон. Делается акцент на трансформациях отдельных инструментов – гобоя, флейты, валторны, трубы, горна – с тем, чтобы показать, как распределяется потенциал влияния инструмента и создается поле преемственности в киномузыке.

Ключевые слова: культурная память, Гражданская война, киномузыка, духовые инструменты, музыкальная семиотика, эмансипация звука, тембр, вестерн, советское кино, позднесоветская субъективность, джаз, голос.



Анна Геннадиевна ГАНЖА / Anna GANZHA

| Эмансипация инструментально-духовой сферы и эволюция идеи «забытых сражений» /
Emancipation of the Instrumental-Wind Sphere and Evolution of the Idea of «Forgotten Battles» |EMANCIPATION OF THE
INSTRUMENTAL-WIND SPHERE AND
EVOLUTION OF THE IDEA OF
«FORGOTTEN BATTLES»

The Soviet cinema of the 1960s and 1970s not only presents a new view of the events of the October revolution and the Civil war, but also revolutionizes the formation of the cinema image by sound means. Some of these tools do not go beyond the global film trends — sound and music now does not enhance the visual-narrative, but acts as an independent unit, the voice of the director or the viewer, who must find inside himself, in the depths of his soul, an interpretive instance, and even he is ready to become such an instance. But in the themes of the "feat of the fathers" and "forgotten battles of the Civil war" Soviet film composers see a new unexplored opportunity to bring the voice of horn, trumpet, French horn, trombone into the fresh reinterpretations of revolutionary past. In these voices, the late Soviet man begins to hear the call of fathers and grandfathers, at the same time correlating them with the voice of his own conscience, which, paradoxically, not only does not call to repeat the previous feat, but simply "falls asleep" — the spiritual in this case merges with the "wind": dolorous sound of a trumpet and a horn only confirms the existential

awareness of the impossibility of any repetition.

Since the postwar period, a hidden struggle for assigning values to the timbres of wind instruments and the right to operate with various modalities of these values begins. The article touches upon the issues of correlation of political conjuncture and aesthetic strategies, neutralizing it. We are talking about the non-obvious tools of building film narrative, using the voices of wind instruments, emancipated as a result of jazz, pop and symphonic experiments. In these processes we can distinguish two vectors: "militaristic", creating a frame of imagined space of the reconquered, and "humanistic", transforming this space into the space of dreams, the unfulfilled, the spiritual-secular. On the example of specific audiovisual solutions, the article shows the regularities of the formation of the timbre Canon of wind instruments. The emphasis is placed on the transformations of specific instruments — oboe, flute, trumpet, horn, French horn — in order to show how the potential of the influence of the instrument is distributed and the field of continuity in the film music is created.

127

Key words: cultural memory, Civil war, film music, wind instruments, musical semiotics, emancipation of sound, timbre, Western, Soviet cinema, late Soviet subjectivity, jazz, voice.

Иntenсивные изменения, которые происходили в музыкальной сфере начиная с конца XIX века, вступали в разнообразные трудно интерпретируемые отношения с памятью о важных общественно-политических событиях. Недостаточно осознать эти процессы как параллельные или взаимопересекающиеся — важно показать, какими средствами обеспечивались контакты между нарастающей тенденцией к тембровой семиотизации и вол-

нообразными или циклическими изменениями в системе памяти о прошлых героических событиях.

В киномузыку¹ духовые инструменты со своей специфической системой значений

¹ Среди репрезентативных работ о киномузыке необходимо назвать: The Oxford handbook of film music studies / edited by David Neumeyer. New York: Oxford University Press, 2014; Neumeyer, D. Meaning and interpretation of music in cinema / David



Анна Геннадиевна ГАНЖА / Anna GANZHA

**| Эмансипация инструментально-духовой сферы и эволюция идеи «забытых сражений» /
Emancipation of the Instrumental-Wind Sphere and Evolution of the Idea of «Forgotten Battles» |**

проникают постепенно – вначале как действующее лицо и краска оркестрового сопровождения киноизображения, но потом всё чаще в соотношении с обнаруженной рефлексивностью. За духовыми инструментами привычно закреплены значения героического и религиозного. Эти значения активно разрабатываются и трансформируются в романтизме, а в рамках джазовой музыки происходит мощнейшая эмансипация духовых – в их тембральном спектре обнаруживают то человеческий голос, то указание на голос общества, – и формируется весь диапазон смыслов, от пантеистически-обобщенных до «одинокого голоса» покинутого героя.

Музыкальный семиозис² – ограниченное явление: имеется целый ряд препятствий на пути превращения звука в знак. Тем не менее, отдельные звуковые параметры легко поставить в условия, когда процессы обрастания новыми системами значений будут происходить интенсивно. XVI–XVII века задают рамку этой интенсивности: звук, плотно спаянный со

своим носителем и жестко закрепленный за духовным или светским, праздничным или будничным, созерцательным или активным, отрывается от своих привычных модусов и эмансипируется³. Историческое развитие, жанровое разветвление, появление нового сопровождается эмансипаторными процессами разной степени устойчивости, важнейшим из которых для нас оказывается отрыв тембровой системы значений от конкретных исполнительских и культурных практик. Духовые инструменты здесь оказываются в особом положении – вместе с процессами развития вокальных и оперных жанров вызывает возможность делегирования вокального инструментальному и наоборот. Духовые инструменты имеют самую плотную и неоспоримую связь с голосом и дыханием. Эта связь, видимо, и закрепляет за каждой разновидностью духовых инструментов значение посредника с божеством⁴ либо наделяет духовой инструмент функциями оповещения о начале и конце военной мобилизации и функциями вдохновителя в условиях сражения⁵. Один из важных этапов сопровождается северные протестантские реформы, результатом которых становится точное закрепление за каждой мелодической фигурацией духовной словесной формулы, а за каждой

Neumeyer; with contributions by James Buhler. Bloomington: Indiana University Press, 2015; *Kalinak, K.* Settling the score: music and the classical Hollywood film / Kathryn Kalinak. Madison: The University of Wisconsin Press, 1992; *Contemporary film music: investigating cinema narratives and composition* / edited by Lindsay Coleman, Joakim Tillman. London: Palgrave Macmillan, 2017; *The Cambridge companion to film music* / edited by Mervyn Cooke and Fiona Ford. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press, 2016.

² См., например: *Tarasti, E.* Semiotics of classical music / Eero Tarasti. Berlin, Boston: De Gruyter, 2012; *Agawu, K.* Music as discourse: semiotic adventures in romantic music / Kofi Agawu. New York: Oxford University Press, 2009; *Monelle, R.* The sense of music: semiotic essays / Raymond Monelle. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2000.

³ См.: *Лобанова М. Н.* Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994; *Кириллина Л. В.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX вв.: самосознание эпохи и музыкальная практика. М.: МГК, 1996.

⁴ См., например: *Olsen, D. A.* World flutlore: folktales, myths, and other stories of magical flute power / Dale A. Olsen. Urbana, Chicago, Springfield: University of Illinois Press, 2013.

⁵ См.: *Monelle, R.* The musical topic: hunt, military and pastoral / Raymond Monelle. Bloomington: Indiana University Press, 2006.



Анна Геннадиевна ГАНЖА / Anna GANZHA

**| Эмансипация инструментально-духовой сферы и эволюция идеи «забытых сражений» /
Emancipation of the Instrumental-Wind Sphere and Evolution of the Idea of «Forgotten Battles» |**

словесной формулой – набора соответствующих мелодических конфигураций. Эти процессы демонстрируют не только то, как возникают новые возможности и полномочия для закрепления за музыкой статуса инструментария сопровождения всех высших типов христианской духовности, но и саму семиотическую амплитуду от сверхмедленного вызревания знаковых систем до почти принудительного их формирования. Другой важный период, изменивший систему значений духовых, связан с Мангеймской музыкальной реформой, когда расширение состава европейского оркестра индуцировало процессы совершенствования, изобретения и переизобретения духовых инструментов и их групп⁶.

Кажется, что кино располагает мощным ресурсом для скрепления визуального аудиальным – почти любое аудиовизуальное решение определяется нами как вполне закономерное и мотивированное. Исключения составляют устаревшие, выработавшие свой ресурс приёмы, а также грубые нарушения негласных конвенций – например, радикальное экспериментаторство в рамках жанрового кино, если оно не претендует на взламывание ключевых кодов, но вносит немотивированный хаос в жанровый канон. Как встраивается в эту презумпцию признания набор встраиваемых в фильм тембров духовых инструментов? Первые вестерны довольно быстро апроприируют голоса духовых инструментов, чтобы делегировать им роль индикатора социального тона главного героя – как правило, валторна или

труба исполняет тему реальной или воображаемой ковбойской песни⁷. Киномузыка на момент формирования канона фильма-вестерна использовала два эмансипирующих ресурса – позднеромантический и раннеджазовый⁸. Уже в первых вестернах оба эти ресурса используются одновременно: мы слышим и одинокий романтический голос главного героя, и элементы джазовой артикуляции в этом голосе. Джазовая составляющая становится обещанием полной трансформации духовного, превращения ее в чистую свободу.

Советское кино 1960–70-х годов не только представляет новый взгляд на события Октябрьской революции и Гражданской войны, но и производит свою революцию в формировании кинообраза звуковыми средствами. Часть этих средств не выходит за рамки общемировых кинотрендов – звук и музыкальное сопровождение теперь не усиливает визуальное-нарративное, а выступает самостоятельной единицей, голосом то режиссёра, то зрителя, который должен обнаружить внутри себя, в

⁶ См.: Юровский В. Краткая история оркестра, от древнейших времен до Бетховена [Электронный ресурс]. URL: <https://arzamas.academy/mag/216orchestra> (дата обращения: 14.05.2018).

⁷ См., например, отрывок из фильма «Дилижанс» (1939, режиссер Джон Форд). URL: <https://youtu.be/sQUceHjrc9A> (дата обращения: 23.05.2018).

⁸ См.: Music in the Western: notes from the frontier / edited by Kathryn Kalinak. New York, London: Routledge, 2012; Kalinak, K. M. How the West was sung: music in the westerns of John Ford / Kathryn Kalinak. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2007; Colman, F. J. The Western. Affective Sound Communities // Sound and music in film and visual media: a critical overview / edited by Graeme Harper. New York, London: Bloomsbury Academic, 2009. P. 194–207; Stilwell, R. J. The Western // The Cambridge companion to film music / edited by Mervyn Cooke and Fiona Ford. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press, 2016. P. 216–230.



Анна Геннадиевна ГАНЖА / Anna GANZHA

**| Эмансипация инструментально-духовой сферы и эволюция идеи «забытых сражений» /
Emancipation of the Instrumental-Wind Sphere and Evolution of the Idea of «Forgotten Battles» |**

недрах своей души интерпретирующую инстанцию, и даже сам готов стать такой инстанцией. Но в темах «подвига отцов» и «забытых сражений Гражданской войны» советские кинокомпозиторы видят новую неизведанную возможность привнесения голоса горна, трубы, валторны, тромбона в свежие переистолкования революционного прошлого. В этих голосах позднесоветский человек начинает слышать зов отцов и дедов, одновременно соотнося их с голосом собственной совести, которая, парадоксальным образом, не только не зовет повторить прежний подвиг, но попросту «засыпает» – духовое в этом случае сливается с «духовным»: тоскливый, печальный, похожий на голос умирающего звук трубы и горна только подтверждает экзистенциальность осознания невозможности всякого повторения.

Нужно упомянуть о специфике позднесоветского кино, без знания которой обсуждение особенностей использования тембров духовых инструментов в киномузыке становится бессмысленным. Первая специфическая черта – последовательная эстетизация кинопродукта со всеми сопутствующими условиями, в которых музыка играла не последнюю роль – редукцией повествования, унификацией содержания и дидактизмом. Парадокс заключается в том, что киноиндустрия, куда входит и институт кинокритики, интерпретирует эти условия ровно противоположным образом – как разветвленную и разнообразную сеть драматургических решений, нацеленных на представление зрителям богатого и диверсифицированного содержания, поэтически оформленного и структурно выверенного – в том числе с помощью системы лейтмотивов. Эстетическая редукция, тембральное подытоживание стано-

вятся тенью специфической субъективности позднесоветского типа⁹.

Вторая особенность – прочная тематическая связь с литературой, и не только через киносценарий. Тема маленького музыканта, бесстрашного трубача, героического барабанщика, одинокой скрипки, заброшенного рояля вызывает в 1930-е годы и набирает полную мощь к середине 1960-х. Эта связь предполагает следование за всеми политическими поворотами утверждения, низвержения и прочтения новыми глазами довоенных писателей и поэтов, частичного замалчивания темы революции и Гражданской войны, использования юбилейных поводов и диффузии революционного воображаемого в массовой культуре.

Генеалогию этого «вызревания» можно проследить на классическом примере фильма Александра Митты «Звонят, откройте дверь!» (1965) по пьесе Александра Володина. Володин оперирует значимыми и общеизвестными темами, в частности, темой памяти о том, что стремительно утрачивает свое значение, но невидимым образом присутствует¹⁰. Были когда-то первые пионерские отряды, и вот первые пионеры состарились, но еще живы. Кто они? Как произошло их растворение в повседневности? Можно ли отыскать знаки присутствия их в прошлом? К концу фильма становится ясным, что нужно не искать, а откликаться на зов

⁹ Различные повороты этого типа субъективности описаны в сб.: После Сталина: позднесоветская субъективность (1953–1985) / под ред. А. Пинского. СПб.: ЕУСПб, 2018.

¹⁰ Александр Володин был очень чутким к актуальным и аккумуляющим образам, у него можно встретить все значимые темы советского воображаемого – Время, Цирк, Память, Фокусник, Город, Трубочка и т.д.



Анна Геннадиевна ГАНЖА / Anna GANZHA

**| Эмансипация инструментально-духовой сферы и эволюция идеи «забытых сражений» /
Emancipation of the Instrumental-Wind Sphere and Evolution of the Idea of «Forgotten Battles» |**

прошлого. Ревибратором этого зова оказываются главная героиня (школьница Таня Нечаева, первая роль Елены Прокловой) и товарищ Колпаков (Ролан Быков). Товарищ Колпаков никогда не был пионером, но именно он стал хранителем памяти голоса горна погибшего на войне горниста. Колпаков косноязычен, ему никогда не удастся донести свою мысль до конца. Оказывается, что это не случайное неумение, ведь Колпаков играет на трубе, и труба сама договаривает за ним то, что он не может выразить в словах. Когда разговор о том, что было, доходит до точки предельной ясности, Колпаков хватается за трубу и по очереди исполняет ключевые сигналы и формулы горна, не очень убедительно интерпретируя акт их исполнения как связь личного (гражданского) и общественного¹¹.

Звуки горна звучат дважды – в пустом пространстве затемненного театра и на ярко освещенной сцене переполненного школьного актового зала. «Театральный» эпизод – это первичный акт извлечения духовых звуков из памяти, «школьный» эпизод – перформативное представление ожившей памяти сознанию будущих хранителей¹².

В актовом зале Колпаков рассуждает о дискретности памяти, о том, что в счёт идет только созидательные, важные и счастливые мгновения, которых мы не замечаем. О погибшем горнисте фактически ничего не рассказывается – ясно только, что жизнь его была очень короткой, но он сумел своим горном сказать

самое главное, и, если бы он был сейчас жив, он бы сказал лучше всех. Его нет, но можно попробовать сыграть так, как он.

К созданию музыки фильма Митта привлёк Вениамина Баснера – композитора из плеяды реформаторов советской киномузыки, больше всего боявшихся иллюстративности и активно задействующих тембровый ресурс¹³. Баснер выделяется своей рефлексивностью (как, например, и Таривердиев), он имеет карт-бланш от режиссёров – у него отмечают большое чутьё к новым веяниям (эта черта есть у Таривердиева и Андрея Петрова), он поклонник позднего романтизма и хорошо знаком с историей музыки (это важно, потому что у Малера, например, можно заимствовать интересные драматургические решения для медных и деревянных духовых), он дружит с Шостаковичем и внимательно следит за трансформациями тембровых значений в его симфониях и камерных сочинениях (как и Моисей Вайнберг, который, работая в кино, привнес туда немало экспериментальных тембровых решений, рожденных в невидимом диалоге с Шостаковичем), и, наконец, он интересуется джазом, в полную силу используя его эмансипаторный тембровый ресурс. Можно сказать, что Баснер в тандеме с Володиным демонстрирует новую и исчерпывающую формулу роли инструментально-духовой сферы в позднесоветской культуре: вагнеровско-малеровские медные и деревянные духовые задают рамку исследуемого социального пространства и в

¹¹ См. отрывок из фильма. URL: <https://youtu.be/NTXxRwarUiQ> (дата обращения: 23.05.2018).

¹² См. финальную сцену фильма. URL: https://youtu.be/sWPmCu_VfK8 (дата обращения: 23.05.2018).

¹³ «Музыка не должна быть простой иллюстрацией. Хорошо, когда звуковое решение картины находится в гармоническом единстве с ее изобразительной стороной» (Белецкий И. В. Вениамин Баснер. Монографический очерк. М., Л.: Советский композитор, 1972. С. 21).



Анна Геннадиевна ГАНЖА / Anna GANZHA

**| Эмансипация инструментально-духовой сферы и эволюция идеи «забытых сражений» /
Emancipation of the Instrumental-Wind Sphere and Evolution of the Idea of «Forgotten Battles» |**

воспоминаниях о «забытых сражениях» отвечают за идею модерна, джазовые нововведения позволяют осуществить интроспекцию и дистанцирование по отношению к репрезентированному подвигу, прокофьевско-шостаковичский тип симфонизма дает другой ресурс рефлексии – возможность свободно размышлять над прошлым, наконец, новая студийная звукозаписывающая техника позволяют фиксировать малейшие обертоновые нюансы трансформированного голоса духового инструмента, то приближая, то отдаляя его от человеческого тембра.

В 1967 году Александр Володин сам снимает фильм по собственному сценарию – «Происшествие, которого никто не заметил». Тема войны и революции здесь совсем не фигурирует, но можно проследить, как здесь накапливают и расходуют свой тембровый потенциал духовые – флейта и труба¹⁴. Важно, что эти же флейты и трубы звучат в советских вестернах 1970-х, в приключенческих фильмах о гражданской войне, в музыкальном кино о революции и гражданской войне.

Главная героиня тоже слышит некий зов, но он раздаётся не из недр общественной памяти, а из недр памяти культурной, абстрактно-ренессансной, со стороны эйдоса прекрасного и возвышенного. Это важный момент диффузии значения духовых – начиная с конца 1960-х героическое может в любой момент обернуться индифферентно-гуманистическим и наоборот¹⁵.

¹⁴ См. отрывок из фильма. URL: <https://youtu.be/C1LPX3vjSvY> (дата обращения: 23.05.2018).

¹⁵ См. отрывок из фильма. URL: <https://youtu.be/ij8-63WtNzo> (дата обращения: 23.05.2018).

Этот приём советские кинокомпозиторы уже не забывают – каждый из них теперь с большей или меньшей активностью демонстрирует свою способность к взаимодополняющей конвертации героического в гуманистическое – от фильма «По ту сторону» (1958) режиссера Фёдора Филиппова с музыкой Александры Пахмутовой¹⁶ до финала «Ста дней после детства» (1975) Сергея Соловьёва с музыкой Исаака Шварца¹⁷. В фильме Соловьёва задействован также и иронический топос, позволяющий расширять исторические рамки идеи забытых сражений, а потом уже декабристских выступлений, а потом уже и дуэлей¹⁸.

Десятилетие с 1965 по 1975 год можно считать плацдармом этой многоуровневой семиотико-политической игры с участием духовых. Почва для неё готовилась с начала 1930-х годов: каждый советский и зарубежный фильм на военную и приключенческую тему заставлял композиторов и режиссёров принимать решения относительно объема, интенсивности и перемены значений тембрально-духовой составляющей. В СССР механизм принятия таких решений коррелировал с явными и неявными задачами культурной политики, с ощущением себя в контексте или вне контекста мирового кинопроцесса, со степенью интереса к историческим фактам и их актуальным интерпретациям, с типом режиссёрской идентич-

¹⁶ См. начальные кадры фильма. URL: <https://youtu.be/3ZJwenCjSIk> (дата обращения: 23.05.2018).

¹⁷ См. финальную сцену фильма. URL: <https://youtu.be/5YhIkK-b-wY> (дата обращения: 23.05.2018).

¹⁸ См. отрывок из фильма. URL: <https://youtu.be/CYLQ-J9JD8s> (дата обращения: 23.05.2018).



Анна Геннадиевна ГАНЖА / Anna GANZHA

**| Эмансипация инструментально-духовой сферы и эволюция идеи «забытых сражений» /
Emancipation of the Instrumental-Wind Sphere and Evolution of the Idea of «Forgotten Battles» |**

ности, с возможностями звукозаписи и участия актуальных музыкантов в работе над музыкальным оформлением. В 1930-е и 1940-е годы без привлечения духовых инструментов не обходится ни один фильм. Картины о революции и войне, экранизации приключенческих романов используют их как голую очевидность, знак будущих действий. Задействуется ресурс увертюры и кульминационных частей крупных симфонических произведений в модусе возвышенного. В американском кино и у ведущих советских кинокомпозиторов различаются нюансы триумфальности и напряженности, но в целом, в терминах классического музыкознания, можно говорить о регрессии программности: все достижения романтической музыкальной эпохи девальвируются, когда вслед за триумфальной увертюрой на открывающих титрах музыке поручают одну из ролей в синтетическом зрелище. Но уже здесь, в непроницаемой толще наслаивающихся и конкурирующих между собой стилей (Бернштейна, Прокофьева, Дунаевского, Тёмкина, Ник. Крюкова), начинает вызревать вектор эмансипации трубы, валторны и флейты. Эти нюансы пока никому не заметны: балансируя между симфоническими, джазовыми, эстрадными и демократически-песенными интерпретациями различных киноисторий, композиторы создают выверенный каркас управления тембровой сферой. Николай Крюков, ученик Василенко и Александрова, пытается уравновесить западный динамический стандарт и фантазии о доступной, мобилизующей и благородной музыке для пролетариев и солдат. Он так и не решается сделать шаг вперед: и «Мы из Кронштадта» (1936), и «Огненные версты» (1957) эксплуатируют одни и те же ареалы применимости –

фанфары, мобилизация, вдохновение в бою, воображаемый идеальный духовой оркестр и подкрепление драматического действия.

Между тем с 1930-х по 1950-е джаз, эстрада и новые формы представления песенных жанров ведут свою сложную работу по трансформации и адаптации голосовых и инструментальных тембров. Джаз старательно отрывает систему тембральных значений от религиозных и милитаристских коннотаций (особенно интересно посмотреть в этом свете на стихийное использование военными оркестрами джазовых достижений), одновременно инструментализируя человеческие голоса. То, что смутно и неуверенно называют «эстрадой», наоборот, с неожиданной прямоотой конструирует идеально-военное, маршевое, цирковое, приучая коллективный слух к обезличенному и эстетизированному звуку. Культ песни, разговоры о песне, поиски самой песенной субстанции приводят тому, что этот жанр становится настоящей лабораторией по оформлению музыкальной субъектности. Поющий, как выясняется, выпадает из повседневности в момент исполнения и заявляет о себе как о носителе сокровенного, сердечного знания. С конца 1950-х формируется жанр вальса-воспоминания, марша-воспоминания, баллады, окончательно оформляется сфера детско-юношеской песни, львиную долю которой занимают песни о революции и войнах. Все эти массовые жанры начинают нещадно эксплуатировать духовые инструменты, заставляя выступать их то голосом актуального прошлого, то образом меланхолической интроспекции¹⁹.

¹⁹ Об этом см.: Булгакова О. Голос как культурный феномен / Оксана Булгакова. М.: Новое литератур-



Анна Геннадиевна ГАНЖА / Anna GANZHA

**| Эмансипация инструментально-духовой сферы и эволюция идеи «забытых сражений» /
Emancipation of the Instrumental-Wind Sphere and Evolution of the Idea of «Forgotten Battles» |**

В таких условиях задачей становится уже не столько создание аудиовизуальных решений, сколько тончайшая игра с посвященными. Помимо индивидуальных композиторских стилей обращения с духовыми Свиридова, Пахмутовой, Шнитке, Крылатова, Артемьева, Шварца, Таривердиева, Саульского, Дашкевича, Петрова, Френкеля, Колмановского, Виктора Лебедева, Бориса Чайковского, Евгения Птичкина можно говорить и о нескольких переплетающихся между собой стратегиях введения духовых инструментов в область вообразяемого. Первая стратегия исходит из необходимости превращения фильма о революции или войне в некий гезамткунстверк. Здесь царят идеи титанического, героического и возвышенного, риторика свершения и борьбы, романтический пафос диалектики общественного и индивидуального. Часто используются унисоны нескольких духовых и расширенные их группы, ускоренные темпы, где трубы просто «захлёбываются», форте и фортиссимо в громкостной нюансировке²⁰.

Здесь же мы имеем дело с интереснейшим симбиозом малеровско-вагнеровского звучания с оглядкой на американские эстрад-

ное обозрение, 2015. Оксана Булгакова анализирует онтологическую и историческую динамику человеческих голосов, но именно в таком модусе рассмотрения аудиальной сферы встает вопрос об аффективной заместительной инструментальной инстанции.

²⁰ См. начальные кадры фильмов «Время, вперед!» (1966, режиссеры Михаил Швейцер и София Милькина, композитор Георгий Свиридов; URL: https://youtu.be/63R_EXNBdOQ; дата обращения: 23.05.2018). и «Два капитана» (1976, режиссер Евгений Карелов, композитор Евгений Птичкин; URL: <https://youtu.be/dnaX6GV5mco>; дата обращения: 23.05.2018).

но-джазовые оркестры, обслуживающим идею милитаризованного или технизированного гуманизма.

Другая стратегия – подражательная. К примеру, советские вестерны²¹ использовали музыкальный ресурс с оглядкой на американские и итальянские. В данном случае подражание не было примитивной и очевидной задачей – Нино Рота и Эннио Морриконе конструируют свои саундтреки новаторски, а роль духовых у них полностью переосмыляется. В картине «Свой среди чужих, чужой среди своих» (1974, режиссер Никита Михалков, композитор Эдуард Артемьев) эти странные непривычные звучания зрители поначалу опознают как «романтические», позже – как «ностальгические», но в основе этой трансформации лежал экзотизм, попытка резкого сдвига системы значений за счёт тембровых и мелодических отсылок к латиноамериканскому джазу или комбинирования с электро- или электроакустической гитарой²². Такие же необычные для уха сочетания и симбиозы содержит прогрессив-джаз. Композиторы, придерживающиеся миметически-экзотирующей стратегии, активно этим пользуются – особенно интересно это отслеживать в сценах, связанных с «непонятным»: друзья или враги, предательство, скры-

²¹ См.: Левченко Я. Вестерн в СССР [Электронный ресурс]. URL: <https://postnauka.ru/video/52416> (дата обращения: 14.05.2018).

²² Татьяна Егорова интерпретирует такой результат как симбиоз отличной академической выучки композитора с продуктивными заимствованиями из рок-музыки (См.: Егорова Т. К. Вселенная Эдуарда Артемьева / Татьяна Егорова. М.: Вагриус, 2006. С. 92).



Анна Геннадиевна ГАНЖА / Anna GANZHA

**| Эмансипация инструментально-духовой сферы и эволюция идеи «забытых сражений» /
Emancipation of the Instrumental-Wind Sphere and Evolution of the Idea of «Forgotten Battles» |**

тая угроза и нападение, немотивированная агрессия²³.

В фильме «Хлеб, золото, наган» (1980) Самвел Гаспаров и вовсе привлекает одного из лучших джазовых композиторов своего времени – Алексея Зубова. За счёт окончательно эмансипированных труб и флейт тема Гражданской войны приобретает неслыханный объём и попросту озадачивает многозначностью возможных интерпретаций. Тема флейты здесь уже не служит знаком духовного и связанного с идеалом – она навязчиво-обсессивно в разных модификациях «твердит своё». Это «своё» представляет из себя что-то вроде начала балладного повествования, это монолог о чём-то индивидуально-значительном²⁴.

В простых жанровых киноформах – таких, как «приключенческий фильм о Гражданской войне», зритель привык распознавать систему «музыкальных лейтмотивов»²⁵. Для джаза, тем более в экспериментальных его формах, любой тематизм – это повод к максимально

полному, оригинальному и независимому раскрытию потенциала музыкальной темы. Образы предателей, странных и неприятных людей, противников и соратников становятся в таком случае девиациями усредненных человеческих типов – музыка никого не осуждает и не возносит, она лишена элементов позитивности и негативности. Сама главная тема развивается, но по своим правилам, своим законам и в связи с собственной мотивацией, ничего не иллюстрируя и не совершая динамических, мелодических, ритмических, гармонических и прочих корреляций. При этом она легитимирует происходящее, освящает его своим присутствием²⁶. С такой стратегией музыкального оформления идея Гражданской войны и забытых сражений становится в ряд интересных приключений с экзистенциальной составляющей, а духовые инструменты переводят героическое в экзальтированное.

Наконец, третья стратегия была заключена в возможностях музыкальных театрализованных киноэкранизаций для детей и юношества. Эти фильмы предоставляли композиторам особый тип свободы – музыки в них должно быть много, музыкальное и поэтическое фантазирование одобрялось, действие и музыкальные номера предназначались для любования, их создатели примеряли советскую субъективность к самым несоветским персо-

²³ См. отрывок из фильма «Крестьянский сын» (1975, режиссер Ирина Тарковская, композитор Эдуард Артемьев). URL: <https://youtu.be/4UGuZK15Hqw> (дата обращения: 23.05.2018).

²⁴ См. финальную сцену фильма. URL: <https://youtu.be/tYxuxiaM18> (дата обращения: 23.05.2018).

²⁵ На самом деле это лейтмотивы только по формальным признакам, в киноповествовании они становятся самыми настоящими знаками с жёсткой кодификацией. В пользу этой точки зрения говорит тот факт, что в старых и новых классических музыкальных формах не за всяким музыкальным элементом можно закрепить некое значение – тема любви или гибели должна быть как-то связана с предшествующими традициями сочинительства и исполнительства, в кино же это совершенно не обязательно.

²⁶ Можно вспомнить, как несколько лет назад продуктово-торговая сеть «Перекрёсток» воспользовалась главной темой фильма «Свой среди чужих...» для фонового музыкального дизайна. В торговом зале медитативная выразительность духового звучания опознавалась как иррациональность покупательского поведения в условиях избыточного выбора среди товаров с различной прибавочной стоимостью.



Анна Геннадиевна ГАНЖА / Anna GANZHA

**| Эмансипация инструментально-духовой сферы и эволюция идеи «забытых сражений» /
Emancipation of the Instrumental-Wind Sphere and Evolution of the Idea of «Forgotten Battles» |**

нажам. Музыкальные номера задавали здесь рамку условности и объективности, идеологически важные моменты раскрывались поэтическими, музыкальными, драматургическими, киноповествовательными, монтажными и прочими средствами. С середины 1960-х формируется весь диапазон смыслов, связанных с духовым или военным оркестром – от космополитическо-ироническо-циркового, как в «Айболите-66» (1966, режиссер Ролан Быков, композитор Борис Чайковский)²⁷ до претендующего на выражение самой идеи гражданственности²⁸.

Тембровая составляющая была здесь избыточной, но именно она перекомпоновывала все элементы зрелища и сама становилась единственной идеей сложного и перенасыщенного кинематографического действия²⁹.

Духовые инструменты могут выступать арбитрами моральных дилемм – буквально «голосом сердца», истиной воспоминания³⁰.

К концу 1970-х однотипность таких решений привела к тому, что духовые в фильмах о Гражданской войне стали означать сами фильмы о Гражданской войне – можно буквально говорить о потере означаемого³¹.

Экспансия этих фильмов, распространённость и однотипность аудиовизуальных решений привела к тому, что к началу 1980-х вокруг героически-духового стержня стали вращаться все ранее несовместимые темы – военных походов и первых отрядов, островов сокровищ и полярных лётчиков, предательства и выбора, дуэлей и побега из отчего дома, золотоискательства и покорения Сибири, пиратов и настоящей морской дружбы. И идея духовых с этого же времени очень быстро свертывается – одним из поводов становится удешевление сметы фильмов с привлечением современных синтезаторов вместо затратных оркестров.

²⁷ См. отрывок из фильма. URL: <https://youtu.be/76-8kpN4TQ0> (дата обращения: 23.05.2018).

²⁸ См. заставку фильма «Неуловимые мстители» (1966, режиссер Эдмонд Кеосаян, композитор Борис Мокроусов). URL: <https://youtu.be/B4-NNHG0NDw> (дата обращения: 23.05.2018).

²⁹ См. финальные кадры фильма «Бумбараш» (1971, режиссеры Николай Рашеев и Абрам Народицкий, композитор Владимир Дашкевич). URL: <https://youtu.be/SBPTunq18jU> (дата обращения: 23.05.2018).

³⁰ См. отрывок из фильма «Кортик» (1973, режиссер Николай Калинин, композитор Станислав Пожлаков). URL: <https://youtu.be/Imi3LM9AhrU> (дата обращения: 23.05.2018).

³¹ См. начальные кадры фильма «Конец императора тайги» (1978, режиссер Владимир Саруханов, композитор Евгений Крылатов). URL: <https://youtu.be/x-M67KP-EcY> (дата обращения: 23.05.2018).

