

СОВЕТСКАЯ ВЛАСТЬ И МЕДИА: Сб. статей / Под ред. Х. Гюнтера и С. Хэнсен. — СПб.: Академический проект, 2006. — 622 с. — 1000 экз.

Сборник посвящен периоду 1920-х и 1930-х гг., переходному во многих отношениях. Формирование современных медиа (радио и кино), укрепление тоталитарного режима, переход от революционного авангарда к социалистическому реализму — процессы взаимосвязанные, формирование советской массовой культуры шло не только в результате манипуляций власти. Единство страны при прослушивании радиопередачи, в противовес индивидуальному чтению, — это одна из идей авангарда. От него же — требование приспособления поэзии к радиочтению, желание, чтобы произведение переживалось общественно, желание связи с миллионами. Власть только перехватила эти требования — и выяснилось, что они делают искусство невозможным.

Эйзенштейн мечтал о создании зрелищем массы, когда зрители отождествляют себя с массой, показываемой на экране (В. Подорога, с. 515). В таком кинематографелице понимается не как индивидуальность, а как знак социальных черт (В. Байленхофф). О. Аронсон напоминает, что система Мейерхольда деиндивидуализирует актера и стремится втянуть зрителя в толпу коллективных реакций. Все это также приближало к человеку-винтику тоталитарного механизма.

Власть стремилась пользоваться и техническими особенностями медиа: односторонностью радиокommunikации, претензией “визуальной технологии на абсолютную достоверность картинки” (Г. Орлова, с. 189). Лица вождей излучают мудрость, лица тружеников — счастье, изобилие растет, и на фото все это реально. Но несвобода с подвижностью медиа все-таки совмещалась с трудом. Фотография оказалась менее, чем живопись и скульптура, пригодна к монументальному отражению незыблемого всеобщего порядка, она слишком связана с временем (Г. Орлова, с. 197). И она слишком честна. Е. Добренко напоминает, что соцреализм не миметичен, реальные очереди и дефициты не подлежат изображению, это только шипение обывателя. Нельзя быть в рабской зависимости от фактов, надо верить в существование того, что утверждается властью. И для фоторепортажа о знаменитом рабочем прибегают к инсценировкам, отправляясь с ним в его родную деревню, обряжая в ту одежду, в которой он приехал в город. Наконец, фотографию заменяют живописью (как был заменен новеллой очерк). И негативное тоже отдали карикатуре, рисунку — фото неоднозначно, вдруг в облике врага что-то позитивное пробьется? Образ кино также текуч, забой быка для С. Эйзенштейна — патетика насилия, для рабочих Симоновского района — надежда на котлеты. Изображение идеи может противостоят самой идее (В. Подорога).

На кино надеялись на фоне автоматизации и фальсификации слова (И. Кукуй, с. 397). Видимо, слово легче представить однозначным и отцензурировать, чем зрительный образ. Советское кино — именно нарратив, отсюда и автономность киносценария в СССР (А. Хенниг, с. 430). Забавно наблюдать, как советские теоретики маскировали спорами о форме и содержании необходимость сценария в условиях цензуры. А привязанный к сценарию режиссер оказывается лишь переводчиком, применение языка кино крайне сковывается. Но у слова есть свои возможности сопротивления. Б. Вурм напоминает замеченную в России более, чем в Германии начала века, работу Т. Мейера о том, что язык должен уходить от изобразительности, “смерть наглядности — воскресение языка” (с. 415). Плодотворное для обоих искусств размежевание, до сих пор не осознанное ни воспринимающими кино как повествование, ни придерживающимися зрительной представимости в поэзии. Валери Познер исследует

взаимодействие немого кино с сопутствующим ему произносимым словом — “разъяснение” фильма и/или его звуковое сопровождение. Оно задает контекст восприятия. “Есть существенная разница между просмотром “Чапаева” как шедевра братьев Васильевых, как модели для будущего кино, и его просмотром в рамках вечера, посвященного гражданской войне, с речами, песнями, частушками, рассказами очевидцев” (с. 345—346). Власть именно стремится сузить контекст, например, комментатор должен был навязать однозначное понимание фильма. К тому же освоение звука в кино совпало по времени со все большим подчинением общества бюрократии — и голос радио входит в кино как одергивающий или поощряющий свисток. Слова монополизируются официальной риторикой, личности остаются шумом и интонациями (отсюда анализируемое А. Шерелем внимание к звуковым коллажам, которые потом будут продолжены в кино Андреем Тарковским).

Впечатляет картина цензуры. Романс “Выхожу один я на дорогу” был запрещен за “мистическое содержание”, ряд народных песен — как “крепостнические” (В. Коляда). Н. Друбек-Майер отмечает, что в советском мюзикле, в отличие от американского, мало музыкальных инструментов. Дело даже не в их дефиците. “Музыкальные инструменты, которые находятся в личном пользовании, — это постоянная опасность, так как они могут создать интимную музыкальную сферу” (с. 584) — противовес звукам официальных медиа. Отход от свободы связан с возвратом к патриархальности. Например, женщины не должны были допускаться до чтения радиогазет, так как женские голоса не гармонируют с важными пропагандистскими материалами (А. Шерель, с. 108). Сталинская модернизация загоняла культуру в глубокую архаику (Х. Гюнтер, С. Хэнсген, с. 5), к архетипам “женщины и урожая”, “большой семьи” и т.п. “Иностранный язык рассматривается как язык врага” (Е. Марголит, с. 385).

Дж. Брукс исследует газеты под влиянием советской идеологии. “Воинственный оптимизм в печати <...> был чем-то большим, чем “увеличение” от реальности. В нем читается изначальное выражение невероятного смятения и дезориентации перед лицом шокирующего и непредвиденного провала в реализации надежд и ожиданий” (с. 230). Причем снятие с власти вины за неудачи, представление народа как находящегося у власти в неоплатном долгу, сосредоточение на славном прошлом и будущем вместо проблем настоящего — мотивы, звучащие и сейчас.

Современно и прослеживаемое Е. Петрушанской падение интереса к классической музыке вследствие использования ее властью, манипулирования “естественным доверием слушателей к музыке (казалось, столь далекой от жестких рук государства) — для распространения нужных власти идей и чувств” (с. 118). Звуки радиомызыки “способствовали наведению эмоционального контакта, вызывали доверие, на волне которого достигались искомые цели” (с. 118). “Серьезная” музыка превратилась в “символ государственного насилия” (с. 130), и путч 1991 г. пугал звуками “Лебединого озера” — возвратом к внешней красоте и внутренней лжи и скуке.

Многое могут рассказать техники тела. О. Булгакова отмечает, что в кино в начале 1920-х маршировка — атрибут угнетателей (например, солдаты в “Броненосце “Потемкине””), потом начинают маршировать пионеры, в середине 1930-х маршируют уже все. Быстрая походка — характеристика лишь юных персонажей, а вождям прилична степенность. Ритм не заражает даже героиню мюзикла (Н. Друбек-Майер, с. 580).

Очень иронична статья Ш. Шахадат, посвященная “фигуре третьего” в советском кино. Утверждения русской философии начала XX в. о том, что любовь к человеку должна выйти на более высокую ступень любви ко всеобщему, очень облегчили задачу власти, подставившей себя на место этого всеобщего (с. 490). Например, П. Флоренскому было недостаточно тесноты дружбы двоих, ему была нужна фигура третьего, перед чьим лицом эта дружба, — фигура Бога. Вылилось это в любовь учительницы Наташи и стахановца Алексея под портретом Сталина (с. 482).

Р. Сартори отмечает сходность советской и американской фотографии 1930-х годов (с. 145). Стремление искусственно изменить сознание — общее для пропаганды и для многих деятелей модернизма. Реинтеграция советского искусства в модернистский художественный ландшафт (Е. Деготь, с. 205) полезна, чтобы показать, что опасные тенденции были (и есть) и в Европе. Действительно, многие направления понимают произведение в целом как дискурсивный инструмент — “пропаганда”, “концептуальный жест”, “реклама” (с. 205), — но, к счастью, далеко не все. И живопись соцреализма частично соответствует авангардным идеям воздействия на сознание, но совсем не соответствует идее индивидуальности взгляда. “Исчезновение рынка радикально поставило под вопрос необходимость физического существования искусства в форменных предметах и отождествило художественный жест не с производством ценности, а с дистрибуцией эстетической идеи” (с. 211—212). Е. Деготь имеет в виду времена военного коммунизма, но не здесь ли также и корни концептуализма? Поэтому оправданно появление в сборнике статьи Б. Гройса о круге московского концептуализма. Однако, кажется, вне этого круга многие идеи Гройса не работают. “На Западе<...> противостояние фотография vs живопись понималось как противостояние между миметическим, социально ангажированным, массовым, репродуктивным и нарративным искусством, с одной стороны, и установкой на автономию художника и на его абсолютно неповторимую индивидуальность, с другой стороны” (с. 219). Это очень сильное упрощение, отказывающее Западу в наличии художественной фотографии. “В визуальном пространстве текст, если он представлен большой массой, как бы полностью обесмысливается, десемантизируется — он превращается в арабеску, в декор” (с. 225). Но это совершенно не так, например, для художников Китая и Японии.

М. Рыклин анализирует восприятие СССР глазами В. Беньямина — как тот стремится не обобщать видимое, описывать идеи, а не реальность — чтобы не быть вынужденным увидеть крах революционной надежды, террор и страх. Беньямин пишет, что “Броненосец “Потемкин”” стал шедевром в Германии, а не в России. Вне России медиа разносят светлую мечту об освобождении, внутри России облик режима совсем иной. Рыклин пытается найти причины увлечения революцией среди западной интеллигенции. Дело не столько в пропаганде, которая убеждает тех, кто и так убежден. “В революции очаровывает сама возможность выхода, чуть приоткрывшаяся дверь” (с. 48). Видимо, и сейчас это очарование многие не готовы воспринимать критически. И. Чубаров стремится показать теоретические отличия Н.Н. Евреинова от идей коллективного действия, распространенных среди русской интеллигенции начала XX века. Возможно, отличия были, но практика Евреинова порой даже более тоталитарна. Революция 1917 г. — не сталинский парад, но ее отрешенное театрализованное воспроизведение в 1920 г. при режиссуре Евреинова и под страхом Ревтрибунала — большой шаг к этому параду. Вывод Чубарова о том, что, “если какой-то проект искусства еще способен сегодня выводить людей на площади для отстаивания или закрепления своих прав, его и следует признать по-настоящему прогрессивным и актуальным” (с. 292), позволяет предположить, что гипноз

коллективного действия продолжается — ведь масса на площади может быть, например, фашизированной.

Впрочем, радио рассматривалось как прорыв блокады Советской России (Ю. Мурашов, с. 17). Но потом радиоголоса подорвали СССР. Информация все-таки на стороне того, что предполагается как надежда.

Александр Уланов

Novoe literaturnoe obozrenie, Nr. 87, 2007, S. 454-456.