

Советский киномюзикл 30-х годов - Легкий жанр или замаскированная идеология

Два подхода к анализу идеологического текста

Определение и значение идеологии многосторонне изменялось за последние 150 лет. Карл Маркс называл ее «фальшивым сознанием» и фальшивой наукой о предметах мира.¹ Идеология искажает таким образом взгляд на реальные социальные события и препятствует поиску истины. Дальнейшее развитие понятия идеологии у Энгельса вылилось в эпистемологическую программатику реализации идеологических идеом в общественном порядке марксизма-ленинизма. В традиции критической теории идеологию обозначают метанарративом, который располагает в своей структуре живущие в обществе индивидуумы как идеологические субъекты, очерчивает их территорию действий в соответствии с их ролями и манипулирует индивидуальным сознанием.² Идеологии определяют на экономических основах различные концепции общества и производят соответствующие предметы будничной культуры и искусства.³

В противоречие к этому узкому определению идеологии как политической программы преобладает особенно в англоязычном культурном пространстве более широкое понятие идеологии как репродукции общих условий существования индивидуумов в том или ином общественном порядке. Идеологический характер этих общественных порядков возникает из социально-экономического опыта и символической репрезентации его ценностей. Значение этих ценностей как знаков находится в конкретном общественном дискурсе.⁴ Именно эта прагматическая теория привела к осознанию, что идеологии обязательны для существования общества и более или менее осознано приняты всеми участвующими индивидуумами общественного порядка.

Принципиально можно исходить от двух форм выражения идеологий: эксплицитной (программатичной) и имплицитной. В то время как в СССР в 1920-е годы средства массовой информации очевидно и активно использовались с целью распространения идеологических лозунгов, в 1930-е годы была задействована скрытая форма их идеологизации. Антонио Грамши назвал этот вид невидимой идеологии общественных систем гегемонным. При этом одна доминирующая, обладающая властью и связанная общими интересами общественная группировка, стремится взаимосогласованно интегрировать в ее идеологическую концепцию общества подчиненные группы, которые могли бы подорвать ее власть и преследующие явно другие цели. Такая гегемония западных систем предпочитает согласованность в противоречие к моделям классовой борьбы и содержательно-очищающем разборе в социалистических обществах. Ограничения и санкции кажутся исключенными до тех пор, пока еще возможно интегрировать чужие группировки в действующую идеологию.⁵

¹ Маркс, *Немецкая идеология*, Собрания сочинений, т.3, Берлин, 1959, с.26.

² Cormack, Mike, *Ideology an Cinematography in Hollywood (1930-39)*, London, 1994, с.10.

³ Staiger, Janet, *Mass-produced photoplays. Economic and signifying practices in the first years of Hollywood*, с.97-119, в: Kerr, Paul (сост.), *The Hollywood Film Industry*, New York, 1986.

⁴ Eagleton, Terry, *Ideologie. Eine Einführung*, Stuttgart/Weimar, с.38-39

⁵ Не смотря то, что эта теория для анализа имплицитных форм идеологии была выработана значительно позже, в 1930-х годах ее можно было применить к дискурсу социалистическо-идеологических предметов повседневной культуры и искусства. Манера игры с советской идеологией использовала в 1930-е годы популярные формы

Подавляющее большинство критических трудов об отношении идеологии и искусства предпочитает структурно-текстовую теорию анализа идеологически определенных предметов искусства: исходя из идеологических основ общественных систем выводится присущая предметам искусства идеологическая структура. При этом анализируется, насколько идеология одной конкретной политической системы может влиять на предметы культуры или наоборот как структура текста впитывает эту идеологию в себя и отражает. В восприятии и воздействии этих текстов устанавливалось линейное отношение между текстом и реципиентом, бегство из культурной системы априорных и omnipresentных значений кажется невозможным.

Идеологии присутствуют также на уровне культурно-семиотического обихода в различных продуктах потребления и развлечения. В культурных исследованиях начиная с 1950-х годов интенсивно дискутировались идеологические эффекты западной бытовой культуры. В традиции критической теории Адорно и Горкгеймера указано на то, что сначала часто исходили от идеологической, стабилизирующей общество функции средств массовой информации и культуры развлечений.⁶ Изготовление и потребление продуктов развлекательной индустрии предположительно вели к неосознанному идеологическому ослеплению граждан. Хронически несовершеннолетний и манипулируемый гражданин не мог оторваться от одурманивающих объятий индустрии массового развлечения.⁷

Экономически ориентированная индустрия развлечений западных стран в этом отношении не менее идеологична чем явно идеологически определенная массовая культура в реально существующем социализме Советского Союза. Она распространяет свои популярные лозунги в символической форме как закодированные самоовображения своей публики. Hollywood Dream Factory распространяет общественно предопределенные ожидания в кино, фиксирует и пускает их в ход с продуманными рекламными компаниями и маркетинговыми стратегиями. Отношение индустрии развлечений и массового потребления являлось поэтому ключевой точкой для анализа популярных текстов или конструкцией линейной действенной силы якобы идеологических текстов и реципиента. Идеологии вписываются в популярные тексты индустрии развлечений и определяют их структуру.⁸

С позиции постмодерных культурных исследовательских теорий предположение об идеологической манипуляции средств массовой информации реципиентом оказалось неверным.⁹ Возможно, что идеологические импликации свойственны предмету искусства, но все же рядом с доминантным модусом рецепции (*dominant reading*) существуют также другие

распространения ее общественных ценностей и преследовала скорее интегрирующие чем исключаящие концепции идеологизации в социалистическом обществе.

⁶ Mikos, Lothar, *Die Rezeption des Cultural Studies Approach im deutschsprachigen Raum*, в: Hepp, Andreas / Winter, Rainer (сост.), *Kultur - Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*, Opladen, 1997, с.159-168, здесь с.159.

⁷ Horkheimer, Max / Adorno, Theodor, *Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug*, в: *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt am Main, 1969.

⁸ Чтобы прояснить отношение структуры и идеологии, возник ряд анализов экономической теории и визуального стиля голливудского кино. Все они пытались исследовать Hollywood Continuity Style как репрезентативную систему идеологических мотивов и структурных образов.

⁹ Лишь с постмодерном и движениями московских концептуалистов, возникших в 1960-х годах, стало ясно, что противостояние могло реализовываться и в текстах доминирующей культуры и что русский вариант поп-арта соц-арт допускал первую неограниченную игру с медиально репрезентированным искаженным советской идеологией запасом знаков истории искусств. Линейное присвоение значения сигнификанта (знаковое тело) и сигнификата (идеологический эффект сигнификанта) как и доминирующее превосходство текста над его реципиентами было отвергнуто в пользу равноправной связи текстовых вариантов толкования и рецепционно-эстетической конструкции содержания в посланиях.

разрушающие и отрицающие толкования (negotiated reading) развлекательных продуктов средств массовой информации.¹⁰ В данной статье дается ответ на вопрос, как обращается реципиент с идеологически доминирующими текстами развлекательной промышленности в тоталитарной системе сталинизма 1930-х годов. Как он воспринимает содержание идеологических лозунгов? Действительно ли на него влияют идеологически доминирующие тексты или даже ими манипулируют. Можно ли вообще говорить о подлинно идеологических текстах и им свойственных лозунгах, или их идеологическое значение возникает лишь как эффект в процессе функционального определения и социальной практики в конкретной социальной системе?

Структурный детерминант идеологических текстов, который как идеологический диспозитив специфическими предложениями оказывает воздействие на реципиента, принимая во внимание историческое значение сталинизма не должен отрицаться, а должен вести к дифференцированному анализу отношения идеологического текста и реципиента. Для якобы тоталитарной культуры сталинизма нужно выяснить, насколько в тоталитарных системах можно действительно исходить от омнипрезентной смыслодержающей связи значений всех идеологических текстов с метанарративом или мастерплотом (Кларк)¹¹, либо это линейное отношение текста и реципиента заменяется зависящей от ситуации интерпретацией текстов отдельных «социальных актеров».¹² В более подробной модели от ситуации зависящего восприятия идеологических текстов можно было бы принимать в расчет тот факт, что изначально идеологические знаки в другом контексте усвоения и посредством интерпретации получают варьирующее, зачастую абсолютно неидеологическое значение.

Идеологический популизм, практикуемый в СССР в 1930-х годах оказался палкой о двух концах. С одной стороны он способствовал широкому распространению идеологических текстов в обществе, с другой стороны действительно воспринимаемые и семантически открытые тексты отвлекали от собственно идеологического послания. В СССР, согласно здесь представленному тезису, семантическая свобода, зарождавшаяся в популярных текстах, привела к закрадывающейся дестабилизации политической системы и должна была снова и снова в программатических объявлениях и персональных санкциях (1936, 1948, 1973) отменяться или быть подогнанной в ритуальных актах подчинения личного мнения культурному диспозитиву идеологического общественного порядка, соответствуя исторически принятому статусу.¹³ Эксклюзивность идеологических лозунгов грозила исчезнуть за семантической открытостью в популярных текстах. Реципиенты, советские граждане, заглушали исходное идеологическое значение текстов и интегрировали их в свою повседневную жизнь в ином значении, что шло вразрез с намерениям функционеров культуры. Не на последнем месте советские идеологические лозунги служили стимулом к другому толкованию (ирония, насмешка) их заранее предусмотренных значений. Но все же перед заключительной дискуссией этого тезиса нужно сначала исторически реконструировать его предмет.

¹⁰ Hall, Stuart, *Encoding / Decoding*, немецкий перевод в : Bromley, Roger / Göttlich, Udo, Winter, Carsten (сост.), Cultural studies. Grundlagentexte zur Einführung, Lüneburg, 1999, с.92-110, здесь с.103 и далее.

¹¹ Кларк, Катерина, *The soviet novel . History as a ritual*, second edition, Chicago, 1985, с.255-260.

¹² Понятие «социального актера» исходит из социологических исследований Пьера Бордьё. В своем главном труде «La distinction. Critique sociale du jugement» Бордьё описывает социального актера в рамках его теории поведения (Habitus-Theorie) как предструктурированный субъект, с другой стороны он трактует поведенчески присвоенные и инкорпорированные значения как переменную в индивидуальном акте познания.

Bourdieu, Pierre, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, 11-е издание, FaM, 1999, с.277 и далее.

¹³ См. статью Лоренца Еррена о значении самокритики в сталинизме в этом сборнике

В этой связи показательно рассмотреть советскую музыкальную кинокомедию. Советская массовая культура нашла в популярном жанре музыкальной кинокомедии подходящую платформу для распространения ее идеологических ценностей и взглядов. За анализом популярных кинотекстов и музыкальных текстов встает вопрос, как относятся конкретные тексты к их идеологическим предпосылкам социалистической системы? Имели ли произведения искусств того времени чисто идеологическую основу или они являлись все же просто хорошим развлечением для широкой публики? Действительно ли имели явно идеологические тексты в тоталитарном режиме СССР манипулирующее воздействие? Дискуссия об эксплицитном или имплицитном распространении идеологии отражается также в советских средствах массовой информации 1930-х годов, когда популярные средства информации кино и радио использовались особенно интенсивно для распространения идеологических программ.

В этом отношении уместно задать вопрос о ценности чистого развлечения и удовольствия в популярных текстах, о качестве тех текстов, которое обоснованно лежит в их основе и возможно противоречит их идеологическому посланию. При анализе должен быть поставлен вопрос, насколько omnipresentно распространяется драматургия идеологически через развлекательный жанр и насколько эффективна и действенна такая транспозиция идеологии. Поддерживает ли содержащееся в «легком жанре» развлечение идеологию или работает против нее?

Идеология маскировалась в государственно пропагандированном и протезированном «легком жанре». Эта статья следует тезису, что идеология в популярных текстах развлекательной промышленности не структурно имманентный и детерминирующий фактор, а скорее общественно вокруг них развернутый дискурс делает эти тексты носителями идеологических содержаний и придает им значение.

Идеология и кинематография - Структура, аппарат и нарратив

Если трактовать понятие «идеологии» как феномен присутствующей в художественном тексте имманентной структуры, то нужно анализировать ее как стилистическую доминанту идеологии, влияющую на психику реципиента. Идеология или в художественном тексте имманентные формы идеологии контролируют создание текста, его стиль и идеологическое значение. Доминирующая структура художественного текста и общественная договоренность значения определяют восприятие смысла реципиентом. Такой подход к анализу идеологического текста голливудского кино выработался в американской кинематографической науке.

Структурные дихотомии служили в раннем голливудском кино повествовательным методом, чтобы объяснять зрителю несоответствующие друг с другом кадры и их логическую цепочку. Стереотипы упрощали восприятие избытка информации.¹⁴ Дэвид Бордвел называет

¹⁴ После того как первые фильмы состояли лишь из похожей на театральную постановку сцены, в 1910-х годах нужно было создать в переходе к повествовающему кино однозначный познавательный инструментальный для тех или иных сцен, чтобы мотивировать ход действия в фильме и делать его понятным зрителю. Так основывается например повествовательная форма фильма *The Birth of a Nation* на параллельном монтаже и создает два отдельные друг от друга повествовательные пространства, которые соединяются на экране с помощью кадрирования (editing). В большинстве классических голливудских фильмах 1930-1950-х годов служит принцип shot / reverse shot (по сути также параллельный монтаж) определением места персонажей задействованных в фильме. Их взгляды представляются с помощью диаметральных установок камеры и тем самым понятны зрителям.

поверхность фильма, на которой представлена рассказываемая история в ее кинотехнических параметрах, нарративом (англ. narrative). В презентации сюжета фильма он различает текстуально имманентные, интринсичные «Modes of address» и общественные конвенции, экстринсичные нормы, которые определяют понимание текста фильма.¹⁵

Сюжет фильма строится всегда во взаимодействии его текстуально имманентных структурных норм с позицией ожидания зрителя в процессе понимания нарратива. Тем самым экстринсичные нормы отличаются от индивидуально-субъективных результатов понимания наблюдателя и текстуально имманентных призывов к восприятию. Ранний успех голливудского кино заключается в разработке его стилистической системы и стереотипной концепции применения заранее легко воспринимаемых и интернализированных образцов рассказа, облегчая восприятие фильма и таким образом способствуя широкому распространению этих популярных текстов.

«Narrational norms satisfy both conditions: they underlie the viewing activities of spectators and they constitute the principal source of formal expectations. [...] As for the question of which ‚comes first‘ – extrinsic norms or spectator schemata – there can be no sweeping answer. Some norms seem to follow already-acquired schemata in the audience. In early cinema, filmmakers drew upon the narrational conventions of dominant forms of story telling»¹⁶

В учебном процессе зритель приравнивает свои субъективные ожидания, которые через гипотезы когнитивно образовались на основе существующих конвенций рассказа, к происходящим событиям фильма. Отношение производителя текста (голивудские киностудии) и реципиента текста (зритель) в раннем голливудском фильме должно всегда рассматриваться во взаимодействии стереотипов и их вариаций в конкретном структурированном контексте фильма.¹⁷ Нарратив часто следует при этом конструкции сюжета 19-го века, состоящей из введения персонажей, следующим за ним конфликта интересов, который ведет к ссоре действующих лиц и позже счастливо заканчивается. Ход рассказа принимает диалектическую форму. Заданным образом рассказа служат «гетеросексуальный роман» двух актеров и контрастирующая с этой первой сюжетной линией область, как на пример рабочее место или место военных действий.¹⁸

«The spectator comes to a classical film very well prepared. The rough shape of syuzhet and fabula is likely to conform to the canonic story of an individual's goal-orientated, causally determined activity. The spectator knows the most likely stylistic figures and functions. He or she has internalized the scenic norm of exposition, development of old causal line, and so forth. The viewer also knows the ertainent ways to motivate what is presented. ‚Realistic‘ motivation, in this mode, consists of making connections recognized as plausible by common opinion. [...] Compositional motivation consists of picking out the important links of cause to effect. The most important forms of transtextual motivation are recognizing the recurrence of a star's persona from film to film and recognizing generic conventions.»¹⁹

Через когнитивные конвенции, которые доминируют структуру жанрового фильма, зритель привязывается к рациональному образцу развлекательной промышленности. Из ее объятий и общиной зрителей результирует идеологический эффект, который как раз обсуждается в теории аппарата и диспозитива Стивена Бодри и в находящейся под влиянием Жака Лакана теория «Suture» Жака Алана Миллера в их структурной действенности как эффект текста.

¹⁵ Bordwell, David, *Narration in the Fiction Film*, Wisconsin, 1985, с. 150 и далее

¹⁶ Там же, с. 152

¹⁷ Жанет Стайгер указывает в своей статье *Mass-produced photoplays and signifying practices in the first years of Hollywood* на отношение уже принятых, интернализированных рецепционных модусов в голливудском фильме с эстетическими нормами прозы, драмой и фотографией 19-го века. В: Kerr, Paul (Hg.), *The Hollywood Film Industry*, New York, 1986, с. 97-119

¹⁸ Там же, с. 157

¹⁹ Там же, с. 165

Миллер исходит, следуя теории «Зеркальная стадия как оформитель Я-функции» Жака Лакана, от я-образующей функции кино во время восприятия текста фильма и описывает дополнительно к теории аппарата привязанное к доминирующему тексту действие восприятия переработки в субъекте.²⁰

Как у Лакана зеркало содействует первому когнитивному познавательному действию ребенка, тем что ребенок принимает себя в зеркале за кого-то другого, так и фильм обладает я-производящими способностями. Во внутреннем диалоге с текстом фильма зритель тяготеет якобы к сближению с нарративом, предписанным диалогически историей и технически кинопроектором (франц. *Suture*). Он вольно устанавливает перцептивную близость с экраном, чтобы быть психически вовлеченным.

В операторских приемах *shot*, *reverse shot* (диалоговые сцены) и *point-of-view shot* (для ориентации зрителя в пространстве) субъект вписывается в кинематографическую поверхность. Посредством взгляда в камеру представленный «другой отсутствующий» (*L'autre*) служит структурным пустым местом в фильме, на которое может проецироваться наблюдающий субъект (зритель). Предпосылкой для действия «*Suture*» является желание того, что происходит на экране.

В основе теории аппарата Бодри лежит цельность чувствительных впечатлений во время переживания при просмотре фильма. Технический базис производит при этом «специфические идеологические эффекты».²¹ Через аппаратное построение проекционного механизма кино получает безграничную силу действия, привлекая зрителя к непосредственному переживанию фильма. Посредством модели энунциации²² зритель влетает в проекционный механизм кино и психически манипулируется им. Согласно Бодри кинематографический аппарат охватывает следующие четыре основных условия, чтобы текст фильма мог создать свои идеологические эффекты и в итоге воздействовать на реципиента: (1) техническое оборудование (эффекты, исходящие от киноаппаратуры, например положение камеры в зрительном зале, освещение, фильм, проектор); (2) условия кинопроекции (затемненное театральное помещение, неподвижность зрителя, прикованного к креслу в зрительном зале и обреченного на воображение, освященный экран и световой поток над головами зрителей); (3) сам текст фильма (в то время как он производит разные варианты репрезентации повествовательной непрерывности, зрителю оставляется промежуточное пространство (*Zwischenraum*), чтобы он мог бы себе представить действие фильма); (4) ментальный механизм, который позиционирует зрителя в кинозале как жаждущий значения субъект.²³

Просмотр фильма всегда проходит в сопровождении неосознанного стремления к значению, которое реципиент хочет извлечь из кинотекста. Распределение аппарата в кинопространстве

²⁰ Miller, Jacques-Alain, *Suture (Elements of the Logic of the Signifier)*, в: *Screen 18*, N 4, 1977/78

²¹ Lowry, Stephen, *Film – Wahrnehmung – Subjekt*, в: *montage/av*, N 1 (1), 119, с. 113-128, здесь с. 118.

²² Метц подчеркивал при своих исследованиях аспект энунциации как субъективный процесс, проходящий у слушателя, при котором он становится соавтором текста. Через феномен энунциации определяется присущая фильму потенциальная позиция зрителя. Свободное пространство между сценами позволяет обоим и продуценту и реципиенту занять одинаковую им указанную диспозитивом фильма позицию. Важным для точки зрения Метца является то, что конкретный фильм допускает только одну объективную, формирующую дискурс позицию, которая объективно определена лежащей ей в основе структурой. Лишь идентификация зрителя с проекцией на экране вызывает впечатление реальности фильма. Metz, Christian, *Zum Realitätseindruck in Film*, in: *Semiotique des Films*, München, 1972, с. 24 и далее и Metz, Christian, *Bemerkungen zu einer Phänomenologie des Narrativen*, там же, с. 40 и далее.

²³ Lowry, Stephen, *Film – Wahrnehmung – Subjekt*, с. 211 и далее

охватывает зрителя в его omnipotentном влиянии и манипулирует его восприятием. Только по причине этой предположенной конфигурации зрителя аппарат вообще может действовать.²⁴

Легкий жанр – Пропаганда и популярный текст

Наиболее яркие представители так называемого легкого жанра оперетта и развлекательная музыка служили в 1920-х годах очередным поводом для продолжительных рассуждений о воспитательных, просветительских и идеологических функциях музыки. Дискуссия отличалась общей сложностью поиска золотой середины между устаревшими, после октябрьской революции спорными и частично осужденными жанрами и новыми специфическими формами и сюжетами советской оперетты. Исходной точкой этого спора было музыкальное направление джаза, которое также распространилось в СССР в начале 1920-х годов. В музыкальных салонах больших городов слышалась беззаботная, веселая и танцевальная музыка. Следуя американскому примеру перестраивались бывшие театральные площадки в мюзик-холлы, где исполнялись программы ревью. Популярность джаза шла в разрез с представлениями сторонников идеологической массовой музыки.²⁵

Композиторы и музыковеды, входящие в круг Русской Ассоциации Пролетарской Музыки (РАПМ), считали американский джаз явлением «упаднической» культуры капитализма. Он исполнялся в первую очередь перед англо-американским городским населением и был превращен в чисто развлекательную музыку.²⁶ Тем самым он отдалялся от своего исходного предназначения и больше не служил выражением подлинной традиции негритянского населения. Из-за того, что чернокожие музыканты были вынуждены предлагать за бесценок свои музыкальные услуги и тем самым подчинялись эксплуатирующей и угнетающей их белокожей публике, джаз как народная музыка больше не исполнялся как символ борьбы за свободу и независимость негритянского населения.

Популярная русская музыка также недооценивалась, поскольку она якобы состояла из гармоний стереотипов и минимального запаса повторяющихся мелодических оборотов.²⁷ Представители РАПМа выступали против развлекательной музыки, которая также

²⁴ С этой культурно-пессимистической позицией по отношению к развлекательному кино Голливуда и анализом его механизмов Бодри приближается к теории заговора якобы существующей связи развлекательной промышленности и одурманенными ее продуктами реципиентами. Этой теории придерживались сторонники франкфуртской школы во главе с Адорно. См. Horkheimer, Max / Adorno, T.W., *Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug*, in: *Dialektik der Aufklärung*, F.a.M., 1969. Концепции, критикующие идеологию теорий аппарата и диспозитива как и ранние социально-критические культурные исследования (Cultural Studies), близкие просветительским мыслям франкфуртской школы, в течение своего дальнейшего развития отклоняются от не менее идеологических импликаций просветительского проекта франкфуртской школы. Для них продуценты и реципиенты соответствуют в двустороннем, добровольном соглашении предпосылкам для структурирования произведенных текстов на основе жанровых норм, повседневных переживаний и потребительскими ожиданиями публики. Взаимосвязь несовершеннолетнего потребителя и ослепляющей его развлекательной промышленности оказалась таким образом несостоятельной.

²⁵ Еще в конце 1920-х годов в фокстроте и танго виделась опасность морали и требовалось их безостаточное вытеснение с танцевальных площадок и эстрадных театров. См. Брюсова Н./ Лебединский Л. , *Против непманской музыки (цыганщины, фокстрота и т.д.)*, Москва, 1930.

²⁶ Мартынов И., *О легкой музыке (В порядке обсуждения)*, в: Музыкальная самодеятельность, N12, 1934, с. 19 и далее.

²⁷ Виноградов В., *Опыт анализа «Легкого жанра»*, в: Пролетарский музыкант, N1, 1931, с.13 и далее.

исполнялась на открытых площадках в парках отдыха.²⁸ В отличие от среди рабочих излюбленных романсов и песен они предпочитали на маршевых ритмах основанную советскую массовую песню.²⁹ Предусматривалось проводить общественные допросы и суды в рабочих клубах, чтобы остановить музыкальную халтуру.³⁰ Главной целью РАПМа являлось обоснование коренной идеологической массовой музыки как серьезного жанра и явления высокой культуры советского общества.³¹

Одновременно с дискуссией о массовом воздействии развлекательной и танцевальной музыки в учреждениях культуры велся диспут о возможностях и средствах популяризации советской пропаганды.³² Наблюдающие за партийной линией репертуарной политики не могли не заметить, что публика в концертных залах, музыкальных салонах и театрах оперетты предпочитала слушать развлекательную музыку, чем посредством дидактических концертных программ критически усваивать достижения истории музыки, как этого требовали постановления государственных органов образования.³³ Чиновники культуры новой советской эстетики видели основной недостаток интеграции идеологических выражений в лучшем случае прямодушном содержании развлекательного жанра как например оперетты.³⁴ Оперетта также причислялась к популярной музыке и было не ясно, почему простые советские рабочие, «реакционные мелкие бюргеры», оставшиеся фабриканты и новая советская партийная интеллигенция одинаково поклонялись этой музыке и не пели советские песни сочиненные по тем же правилам массового идеологического воздействия.³⁵

Незадолго после Октябрьской революции проводились первые попытки проведения грубокоммических зингшпилей на политические темы в целях просвещения и воспитания рабочих масс. Близкий народу, революционный, рабочий зингшпиль пытался интегрировать популярные уличные песни и хореографические процессы в театральные постановки. Часто оснащались старые оперные сюжеты новым текстом и пародировались либо подгонялись под новый революционный дух времени.³⁶ Французская *орéга-сoмique* следовала похожим толкованиям насмешки и сатиры, которые были свойственны воздействующим на массы демонстрационным и песенным играм (Зингшпили) для просвещения и образования масс. Водевиль служили примером советскому народному театру, поскольку они иронически обыгрывали бытовые ситуации в свободном порядке без психологически мотивированных действий отдельных персонажей и в заключение провозглашали мораль сценических собраний в хороводном пении. Сторонники истинно пролетарской развлекательной культуры следовали идеалам «искусства снизу». Корни советского зингшпиля они видели в репетиционной работе и представлении типа ревю с отдельными номерами хоровых, музыкальных и театральных кружков в рабочих клубах.

²⁸ *Культработа или пропаганда легкого жанра? О музыке в парках садах и домах отдыха*, в: За пролетарскую музыку, N14, с.16 и далее.

²⁹ Лебединский Л., *Наши массовый музыкальный быт*, в: Пролетарский музыкант, N 9/10, 1930, с.7-30.

³⁰ Виноградов, В., *Как организовать агитсуд над «легким жанром» и халтурой*, в: За пролетарскую музыку, N 7/8, 1931, с.46-49.

³¹ Предпочитались малые песенные и маршевые формы, которые базировались либо только на оригинальных народных песнях либо должны были заново сочиняться согласно советской тематике.

³² Пиотровский, А., *О легкой форме искусства* (В порядке дискуссии), в: Жизнь искусства, N 48, 1924, с.13.

³³ Падво, Михаил, *Заметки об оперетте*, в: Жизнь искусства, N4, 1927, с.12 и далее.

³⁴ Бугославский С., *Массовая музыка*, в: Жизнь искусства, N 39, 1926, с. 8 и далее.

³⁵ Падво Михаил, *Заметки об оперетте*, в: Жизнь искусства, N6, 1927, с.14

³⁶ Исламей, *Женихи*, в: Жизнь искусства, N 23, 1927, с. 12

Советская оперетта должна была также учитывать мотивы близкого народу искусства и включать их в свои произведения.³⁷ Как требовали ее основатели, этот вид рабочего зингшпиля примыкал в сильно модифицированной форме к историческим примерам народно-демократической и сатирической культуры смеха.³⁸ С этой целью известные народные песни, шлягеры и романсы снабжались новыми текстами и пародировались целые оперетточные сюжеты. При первых пародийных попытках переделывались тексты классических и без того сатирических оперетт и адаптировались под события советского быта во времена новой экономической политики. В 1920-е годы возникла политоперетта, которая служила своей сатирической динамикой адекватным жанром для отражения революционных событий.³⁹ Иронический смех должен был идеологически обессилить буржуазный слой. В сатирической инсценировке дореволюционных сюжетов можно распознать некоторые точки соприкосновения иронизирующей оперетты-интриги с просвещающим театральным фарсом и ироничными высказываниями агитпропагансы о быте тех времен.⁴⁰ Она пыталась отойти от старых образцов, совершить игровой вклад для ориентации в новом, идеологически еще не до конца построенном и обоснованном обществе. Одновременно она напоминала старые времена, типажи и характеры, служившие в советском обществе негативным примером унаследованного старого быта.⁴¹ Таким образом политоперетта, как от нее ожидали идеологически настроенные представители советской культурной деятельности, как исторически буржуазная форма выражения лишь в ограниченной степени пригодилась бы для агитации, поскольку она снова и снова ссылалась в пародийной манере на ее предшественников.⁴²

Исходной точкой для генезиса советской оперетты были представления театральных и музыкальных кружков в рабочих клубах. Попури-номера, как «Живая газета», которые отражали актуальные политические события ориентировались на форму ревю.⁴³ Советская оперетта должна была состоять из сценических игр как в рабочих клубах, из хоровых песен, спортивных вставок и массовых танцев. Взаимное дополнение пения, музыки, театральной игры и действия в виде синтетического спектакля должно было поддерживать непрерывающееся движение на сцене и продолжать рассказывать сюжет.⁴⁴ Музыка и танец должны были объединиться в виде мюзикла. Психологизирующие и продвигающие действие реплики, которые были типичны для классической оперетты, считались менее важными.

Спор о советизации оперетты освещает как позицию наркомпроса, который исходил из преодоления и заключительной ликвидации дореволюционных жанров в новой советско-идеологической массовой музыке,⁴⁵ так и противоположные мнения, которые видели в легкой музыке компенсацию тяжелого трудового дня и выражение здоровой жизнерадостности и получении удовольствия посредством развлечения.⁴⁶ Четко

³⁷ Падво Михаил, *Об оперетте*, в: Жизнь искусства, N34, 1925, с. 7

³⁸ Малков Н., *Какая нам нужна оперетта?*, в: Жизнь искусства, N 24, 1924, с. 12

³⁹ Малков Н., *Дискуссия советизации оперетты*, в: Жизнь искусства, N 36, 1925, с. 10 и далее.

⁴⁰ Ерманс В., *Дискуссия советизации оперетты*, в: Жизнь искусства, N 36, 1925, с. 10 и далее.

⁴¹ Меньшой А., *Об оперетте*. Plain Talk, в: Жизнь искусства, N 50, 1924, с. 12.

⁴² Это было основой советской просветительской и образовательной программы, старые формы искусства высмеивались и пародировались, чтобы таким образом продемонстрировать их устарелость. При этом старые формы должны были быть пересмотрены с критической точки зрения и в конце концов быть преодолены.

Малков Н., *Какая нам нужна оперетта?*, в: Жизнь искусства, N 24, 1924, с. 13 и далее

⁴³ Г. Д., *От комсоглаза к сов-оперетте*, в: Жизнь искусства, N 11, 1928, с.13.

⁴⁴ Рецензия к постановке оперетты «Дружная горка» (либрето Н. Двориковой, Музыка В. Дешевой) в театре рабочей молодежи: Гвоздев А., *Оперетта в ТРАМе*, в: Жизнь искусства, N 48, 1928, с. 11.

⁴⁵ Бройде М., *Опера и оперетта* (На tea-совещании в наркомпросе), в: Жизнь искусства, N 17, 1927, с. 6 и далее, здесь с.7.

⁴⁶ Маска, *Сексуальная философия оперетты*, в: Жизнь искусства, N 32, 1925, с.16.

представлялись здесь позиции авторитарно навязанной государством политики образования, манифестирующей свои корни в управленческих претензиях культурной элиты и указывающей путь к достижению истинно советской культуры. Представители наркомпроса хотели использовать оперетту в ее сатирической форме как орудие классовой борьбы. Сторонники более умеренной идеологизации исторических моделей утверждали самостоятельность развлекательного жанра и притензию развлекательной культуры на возможность занять свободную от идеологии и оценки позицию.⁴⁷ В 1920-х годах велись поиски баланса между долей исторически сложившейся культуры, которая считалась необходимой для образования советских масс и зачинаний истинно пролетарской культуры снизу, как она прослеживалась в рабочих клубах и организациях пролеткульта.

Таким образом можно выделить две оси в дискуссии о легкой музыке, которые различаются как позиции конкретных антагонистических принципов одной культуры сверху или другой культуры снизу. В то время как сторонники советской образовательной политики сначала исходили от присвоения и преодоления исторических форм оперетты согласно закономерностям исторического материализма и занимались советизацией общества, представители совершенно нового рабочего зингшпиля настаивали на его истоках из пролетарской массовой культуры. Не русские романсы, шансоны и фокстрот должны войти в советскую оперетту, а народные, революционные массовые песни.⁴⁸ Пришедшее из Америки в начале 1920-х годов в СССР движение фокстрота было строго осуждено как порнографичное, так как положения танцующих тел не соответствовали общепринятым ритуально хореографическим движениям народного танца, а исходили исключительно из популярного танцевального ритма.

Дискуссия о «легкой музыке» или «советской оперетте» особенно интересна для определения идеологических требований к подобному жанру, поскольку в нем преломляются различные взгляды на советскую высокую и серьезную либо пролетарскую рабочую культуру. Обе концепции преследовали распространение идеологических точек зрения, хотя казалось бы, что из-за их подхода к распространению идеологической или пролетарской культуры они друг друга исключают. К вопросу о популяризации идеологической культуры присоединяются неизбежно предположения о ее действенности и эффективности.

Музыкальные кинокомедии Г. Александрова и И. Дунаевского – Выражение истинной народной культуры или замаскированная идеология?

Вопреки ожиданиям советская пропаганда завладела в 1930-х годах «легким жанром», истоки которого можно найти в буржуазной оперетте, водевиле и советской сатире 1920-х годов. К «легкому жанру» предъявлялись такие же требования как и ко всем художественным дисциплинам. После того как стало очевидно, что агитационная пропаганда конца 1920-х годов и тяжелые проекты индустриализации начала 1930-х годов казалось осложняли людям жизнь, искалась менее агрессивная и тем самым более убедительная форма идеологического воспитания и мотивации тем временем утомленных, нуждающихся в отдыхе и ищущих развлечений рабочих масс. Легкий жанр достиг своего расцвета в советской музыкальной комедии 1930-х годов, своего рода разновидность американского голливудского мюзикла. Не позднее чем с успеха музыкального фильма «Веселые ребята»

⁴⁷ Смирнов, Н., *Дискуссия советизации оперетты*, в: Жизнь искусства, N 38, 1925, с. 8.

⁴⁸ Смирнов, Н., *Дискуссия советизации оперетты*, в: Жизнь искусства, N 38, 1925, с. 8.

режиссера Григория Александрова (премьера в 1934г.) музыкальный фильм утвердил себя как распространенный жанр в советской пропаганде.

На примере советской музыкальной кинокомедии Александрова и Дунаевского могут обсуждаться возможности и границы советского идеологического влияния посредством аудиовизуальных средств массовой информации. Особое внимание должно быть уделено развлекательной ценности этого первого музыкального фильма. Какие разные и возможно неидеологические толкования допускали советские мюзиклы наряду с доминирующим рецепционным модусом советской пропаганды? Действительно ли удавалось распространять в СССР советскую идеологию посредством легкого жанра? Или пропитанные идеологией мотивы и песни в переинтерпретации могли терять свое первичное значение или даже приобретали совершенно новое содержание?

В начале 1930-х годов все же состоялась переориентация от идеологически строгих и дидактически поучающих материалов начала строительства социализма к легкой музыке оперетты. После авторитарных попыток 1920-х годов запретить и вытеснить из репертуаров легкую музыку, в 1930-х годах перешли довольно целенаправленно к использованию популярных форм развлекательной музыки в целях распространения идеологических текстов.⁴⁹ Идеологические тексты принимали жизнерадостный, динамичный и легкий характер, а сама идеология искусно маскировалась. Они больше не содержали открыто идеологические призывы, а скрыто стимулировали прослеживающуюся в советских массовых песнях рабочую мораль при радостном строительстве социалистического государства теперь посредством захватывающей музыки популярных массовых песен на уровне прямого перформативного участия и эмфатии с популярной агитационной музыкой. Песни Исаака Осиповича Дунаевского стали звучащим символом той эпохи и были в 1930-е годы прочным звеном советской бытовой культуры.

Веселые ребята – Колхоз как источник своеобразной советской песенной культуры

После переноса центра своей жизненной деятельности в 1929 году в Ленинград Дунаевский содействовал как музыкальный руководитель местного Мюзик Холла совместно с Леонидом Утесовым в эстрадных постановках и ревю.⁵⁰ Ленинградский Мюзик Холл заключал в себе бывший петербургский Театр Эстрады, в котором выступал так же джазовый ансамбль Леонида Утесова. Джаз благодаря своей свежести и мелодичной оригинальности в те годы был очень популярен. Для пародийных целей он казался особенно подходящим, так как из-за своих неконвенциональных гармоний и моторных ритмов он воспринимался как гротеск. Связь джазовых звуков и требуемой певучести советских массовых песен сделали Дунаевского в 1930-е годы самым популярным композитором Советского Союза. Казалось, что он легко находил нужный подход к публике и мог связать воедино популярные западноевропейские танцы и захватывающие джазовые ритмы из США с советской тематикой. Распространению его песен служило популярное средство агитации кино.

Музыкальный фильм «Веселые ребята» (1934) во многом подражает американской кинокомедии 1920-х годов, в которой были использованы структура шутки как например

⁴⁹ Запрет РАПМ стоит в непосредственной связи с этой переориентацией популязации пропаганды посредством развлекательного жанра.

⁵⁰ Шостакович Д., *Большой талант, большой мастер*, в: И.О. Дунаевский, *Выступления, статьи, письма, воспоминания*, Москва, 1961, с.9-12, здесь с.9.

Slap-Stick и ситуативный комизм. Как первый советский музыкальный фильм он представляет попытку перевода театрального жанра оперетты в форму кинооперетты или музыкальной кинокомедии. Визуальный аспект фильма ориентируется так же на околдовывающий Голливуд 1920-х годов, кроме того интеграция разных форм представления: мультипликации и напоминающей освещение Бродвея световой игры повышают его зрелищную ценность.⁵¹

Заказ снять развлекательный фильм Григорий Васильевич Александров получил после того, как он в 1932 году вернулся из совместного с С. Эйзенштейном и оператором Эдуардом Тиссе путешествия в Америку. Борис Шумятский, председатель высшего отдела кино- и фотопромышленности в национальном комитете СССР, порекомендовал Александрову поехать в Ленинград, чтобы посмотреть там развлекательную постановку «Музыкальный магазин» и джазовый оркестр Утесова. Идея состояла в адаптации такого ревю с центральным местом исполнения для звукового фильма. Джазовый ансамбль Утесова так же должен был быть задействован в фильме. Через Утесова Александров познакомился с Дунаевским, который предложил написать музыку к такого рода «джазовой комедии».⁵²

Дунаевский и Александров договорились о ходе съемок музыкального фильма и после того, как они определили приблизительные рамки действия, назначили сценаристами Н. Р. Эрдмана и В. З. Масса для дальнейшей детальной разработки отдельных сцен. После дифференцированной композиции развертывания действия была написана звуковая дорожка для всего фильма и особенно для музыкальных номеров. Поминутно обдумывались возможные движения и реплики актеров. Дунаевский взял на себя руководство оркестром фильма, отдельные музыкальные номера были записаны в московской киностудии «Мосфильм». Готовая музыкальная дорожка звучала позже в киностудии. Киноартисты играли при заключительных съемках под фонограмму их уже записанные диалоги и песни.⁵³

Самой сложной задачей оказались поиски песенных текстов. Строфы сценариста Е. Масса отклонились. Безуспешно прошел специально для песенных текстов проведенный конкурс, объявленный Александровым в газете «Комсомольская правда». Ни один из поданных текстов не соответствовал представлениям Александрова, Дунаевского и Утесова. Только когда Леонид Утесов обратился к тогда еще неизвестному поэту В. И. Лебедеву-Кумачу, наконец-то были найдены подходящие песенные тексты.

Появление «Веселых ребят» для массового зрителя овеяно мифическим анекдотом. На просмотре фильма до его серийного производства народный комиссар посвящения А. С. Бубнов запретил общественный показ фильма. «Джазовая комедия» обвинялась в трюкачестве. В свою очередь А. М. Горький и И. В. Сталин одобрили юмористическую манеру «Веселых ребят». Г. Александров сам определил этот фильм как продолжение пролеткультовского авангарда. В нем состязаются и сплетаются двенадцать музыкальных номеров, которые komponуются в неясном сюжете. Действительно для этого фильма характерна частичная несвязность сцен.

Фильм «Веселые ребята» драматургически ориентировался на трехактовую форму пародийных оперетточных сюжетов 1920-х годов. Все три акта разделены друг от друга художественными мультипликационными вставками. Действие наполнено неожиданными

⁵¹ В пульсирующей игре света обнаруживается сходство с абстрактным фильмом 1920-х годов, как например с «Симфонией большого города» Рутманна или с ритмическим фильмом Рихтера.

⁵² Сараева-Бондарь А.М., *Дунаевский в Ленинграде*, Ленинград, 1985, с. 49.

⁵³ Сараева-Бондарь А.М., *Дунаевский в Ленинграде*, Ленинград, 1985, с. 55.

поворотами, более продолжительные сцены комментируются ситуативным комизмом. Фильм объединяет элементы театрального ревю, эксцентрики и сатерической комедии. Сюжетная линия базируется на жизненном пути Кости Потехина. Из маленького поселка он добирается до большого города. Во время этого фантастического путешествия он превращается из пастуха в дирижера музыкального коллектива. Его основная характерная черта – наивность: как простой пастух он приводит за собой скатину в пансион «Черная лебедь», не думая о последствиях его игры на дудочке, внезапно он оказывается в роли дирижера Х. Фраскини на сцене концертного зала и также неожиданно его приглашают возглавить музыкальный ансамбль «Дружба».

Развитие сюжета не мотивировано действием или повествовательской и психологической логикой. Фильм вводит технику лейтмотива в сюжетное развитие и тем самым стремится к узкой связи музыки с повествовательной структурой действия. Сюжет развивается следуя за метафорическим строем: «Костя Потехин сегодня – пастух, а завтра – музыкант».

Интересна в «Веселых ребятах» функциональная трактовка музыки: когда Костя играет на дудочке внезапно появляется немецкий учитель музыки, который дает ему уроки игры на скрипке: «Доннерветтер, за такой музык надо оторвать руки.» Когда Костя берет скрипку в руки и видит сидящих на патилинейных телефонных проводах птиц, он так воодушевлен, что сразу же интонирует красивую мелодию. Провода образуют нотную систему, а птички – ноты. Как в вступительной сцене фильма музыка в этот момент приобретает диегетическую функцию и соединяется с действием. Музыка становится видимой. В других сценах часто виден источник музыки, чтобы мотивировать ее звучание. В отличие от сцен, представляющих эстетическое единство музыки и действия, есть также другие сцены, в которых звуковая дорожка и действие внезапно расходятся и которые противоречат театральной эксцентрике достигнутой атмосферы. В конце первого действия, когда Анюта признается Косте в любви, она дает ему пощечину, убивая комара, сидящего у него на щеке. Анюта продолжает в следующей сцене, когда она поет романс «Сердце мое» о своем одиночестве, прогонять камаров. Здесь действие и музыка не соответствуют той лирической атмосфере ожидаемой зрителем. Ход повествования прерывается.

Если трактовать фильм «Веселые ребята» идеологически обусловленно, то он повествует о свободе простого советского человека и о культурном развитии человека в Советском Союзе: Костя хочет стать музыкантом. Корень советской музыкальной талантливости растет в простом народе. Этот отправной пункт сюжета соответствует в то время распространенному идеологическому требованию о певучести и народности культуры. Простой народ стал носителем культуры и по ходу действия Костя действительно несет свой необыкновенный и своеобразный музыкальный талант из деревенской идилии в город.

Началу сюжета противостоит сценический комизм и нелогичное развитие действия. Костя не стремится стать музыкантом, он просто случайно оказывается в нужное время на нужном месте. Фильм логически не мотивирует развитие его музыкальной карьеры. Параллельная сюжетная линия также психологически необусловленно продвигается вперед: любовь Анюты к Косте не вводится и в конце фильма не развязывается. Их роман как модель повествования не исполняет свою функцию в ходе действия. Также несвязаны друг с другом три драматургических акта. Почему Костя в начале второго акта «Месяц позже» оказывается в Москве, эксплицитно не объясняется. Его дирижерская деятельность в музыкальном коллективе, продолжающая сюжет и заканчивающаяся выступлением в Большом Театре Москвы, непредвидена. Кроме того непрерывному повествованию сюжета противоречит фрагментарность отдельных сцен. Если его идеологические черты стоят в логической и

психологической обусловленности хода действия, то «Веселых ребят» нельзя называть инструментом идеологии. Фильм распадается на отдельные похожие на театральное ревю номера, которые не развивают нарратив для логической последовательности действия и тем самым возможно в нем присутствующего идеологического смысла.

Эпилог

Хотя музыкальная кинокомедия содержит имманентные в их структуре Modes of Address, далее особенно подчеркивается непродолжительность в ее нарративе. Психологическое вовлечение зрителя в текст фильма как описывается в теориях аппарата и диспозитива больше не уместно. В рамках постструктуралистической теории фильма эти теории, которые исходили из линейного воздействия текста на реципиента, были отклонены: то «пустое» место энунциации в структуре нарратива (вызвано editing), которое приглашает субъект в участие фиктивного действия фильма, следует трактовать как незахвачиваемое место. Идентификация субъекта с этим местом для зрителя больше не возможно, он скорее исключается из нарратива. Пустое место в постструктуралистических теориях фильма стало «rupture» или «gap» и указывает на несвязность классического кадрирования как в классическом Continuity-Editing.⁵⁴

Если учитывать потери доминирующей структуры в идеологических текстах, то тезис об идеологической манипуляции субъектом кажется больше не состоятельным. Хотя идеология в социалистическом обществе постоянно присутствовала во всех областях быта, она все же не всегда была действенной. Распространенные мотивы социалистической идеологии в средствах массовой информации можно было излагать вопреки их доминирующей структуре в отрицательном модусе. Идеологические мотивы отрывались таким образом из связи, определяющей их значение в контексте идеологического нарратива. Их изначальное значение стиралось, они интегрировались в совершенно неидеологические и личные контексты и наполнялись в процессе собственной сигнификации новым значением. Тем самым становится очевидным, что политические намерения передачи идеологии посредством развлекательного жанра как киномюзикл не реализовались. Предусмотренное воздействие на субъекта социалистического общества не состоялось, а наоборот вело к повышенному наслаждению популярным текстом.

⁵⁴ Термин rupture в постструктуралистической теории означает взгляд зрителя, несвязанный с позицией камеры направленной на действие сцены. Меняющиеся кадры не создают для зрителя целостность нарратива, а наоборот распадаются на осколки. Ход действия ему больше не кажется логически и психологически мотивированным. Зритель замечает искусственную систему репрезентации взглядов актеров и позиции камеры в фильме. Он осознает трещины и надломы (англ. rupture) в классических рассказах. Flitterman-Lewis, *Psychoanalysis, Film and Television*, in: Allan, Robert C. (Hg.), *Channels of Discours*, Routledge, 1992, с.210 и далее