

Имманентность и трансцендентность - Концепция народа как звучащее тело

В первой части статьи описываются театральные-музыкальные представления как составные части массовых инсценировок «Гимн освобожденного труда», «К мировой коммуне» и «Взятие зимнего дворца», которые были сконципированы и частично поставлены в 1920-ом году. Как новый театральный жанр эти коллективные постановки прославляли исторический процесс самоосознания рабочего класса до октябрьской революции и напоминали реальные революционные события с позиции пролетариата. Из революционного опыта были рождены идея о массовом искусстве и портрет народа как коллективного героя. Массовые шествия такие как первомайская и октябрьская демонстрации были также оформлены согласно концепции массового искусства. Уличная музыка и новая театральная концепция массового искусства служили в драматургических рамках этих шествий ритмицизации и синхронизации масс.

Во второй части определяется концепция искусства масс как новое «синтетическое искусство». Художественным выражением масс в 20-ые годы служили новые театральные жесты и массовое пение. При этом обсуждались специфичные формы и методы выразительности самих масс в музыке, а также элементы синтетического театрального искусства. В слиянии искусств лежит основа объединения и приравнивания масс к огромному звучащему и резонирующему телу. Это тело должно было создаваться во время массового пения и перцептивного участия в коллективных шествиях благодаря мощности акустического воздействия на участника шествия. Целью концепции символической интеракции масс с помощью лозунгов являлось создание общих народных сигнификатов из этого звучащего, танцующего и громко декламирующего народного тела (сигнификант). Созданные народные сигнификаты должны были войти в сознание масс. В огромном акте программирования масс должны были совпасть функции перцептивности и репрезентативности в таком образом сформированном народном сигнификанте. Концепция народа как звучащего тела имела двойное значение: одно – реальное активное участие в массовых праздниках и другое – метафорическое, как намеренное резонирование идеологических лозунгов в сознании народа.

Третья и заключительная часть посвящена различным концепциям «народа» в 20-30-х годах. Самопрославление пролетариата 20-х годов путём массовых музыкальных представлений сменилось инсценированными на профессиональном уровне, в постановке которых были задействованы лучшие исполнители. Концепция «одного» звучащего тела меняется на концепцию расчленения единого тела на колонны. Народные праздники становятся парадами и хоровыми олимпиадами, на которых часто повторялись уже канонизированные революционные песни с целью усиленного воздействия на

слушателя. Концепция перцептивного и перформативного музыкального участия в массовых праздниках сменилась в 30-х годах концепцией демонстративности и репрезентативности общественного значения музыки, которая отражалась в те годы в усиленном распространении народной музыки в других видах средств массовой коммуникации (в художественных фильмах и на грампластинках).

В связи с этим обсуждается в конце статьи понятие трансцендентности и имманентности как двух разных модусов восприятия музыки в системе агитации и пропаганды народа в 30-х годах. Тем самым выдвигается тезис о типологии восприятия музыки. В трансцендентном модусе восприятия у слушателя образуется сигнификат в соответствии со структурным значением песни и идеологии песенного текста. Идеология определяет связь художественного материала (сигнификант) с представлением о воспринимаемом объекте (сигнификат). В имманентном модусе восприятия напротив заложенное значение идеологически мотивированной музыки отрицается и остается лишь перцептивное и перформативное участие субъекта в музыкальном потоке.¹ Так как слушатель и исполнитель придают музыке в процессе ее телесного усвоения (инкорпорация) свое индивидуальное значение, модус имманентного восприятия допускает отклонение от запрограммированного значения музыки.

В большом количестве научных работ в области музыкальной эстетики, посвященных общественному значению музыки в 20-30-х годах, можно найти ссылки на изменяющие сознание свойства музыки. На концепции романтической эпохи 19 века - Музыка как искусство души - основывается музыковедческое исследование музыкальной культуры в тоталитарной системе. Таким образом в первую очередь исследуется функциональность музыки, а не искажающий фактор ее восприятия как черта ее идеологической нефункциональности.

II - Звуковое оформление массовых празднеств 20-х годов

В начале 20-х годов создается новый жанр массовых праздников и демонстраций в общественной жизни. А. В. Луначарский выразил идею о хореографически инсценированных торжественных шествиях, которые представляли бы собой интегрирующий и синтезирующий жанр между

¹ Выведение терминов перцептивности и рецепции см. Lissa, Zofia, *Zur Theorie der musikalischen Rezeption*, в: Rösing, Helmut (Hg.), *Rezeptionsforschung in der Musikwissenschaft*, Darmstadt, 1983, с.361-376, здесь с.362 и далее.

огромной ораторией, театральной декламацией и коллективными танцами. Они должны были напоминать об октябрьской революции.²

«Является совершенно бесспорным, что главным художественным порождением революции всегда были и будут народные празднества. «...» Для того чтобы почувствовать себя, массы должны внешне проявить себя, а это возможно только тогда, когда, по слову Робеспьера, они сами являются для себя зрелищем.

Если организованные массы проходят шествием под музыку, поют хором, исполняют какие-нибудь большие гимнастические маневры или танцы, словом, устраивают своего рода парад, но парад не военный, а по возможности насыщенный таким содержанием, которое выражало бы идейную сущность, надежды, проклятия и всякие другие эмоциональности народа, - то те, остальные, неорганизованные массы, обступающие со всех сторон улицы и площади, где происходят праздники, сливаются с этой организованной целikom, и, таким образом, можно сказать: весь народ демонстрирует сам перед собой свою душу. «...»

Народные празднества непременно должны делиться на два существенно различных акта. На массовое выступление в собственном смысле слова, которое предполагает движение масс из пригородов к какому-то единому центру, а если их слишком много – к 2-3 центрам, где совершается какое-то центральное действие типа возвышенной символической церемонии. Это может быть спектакль, грандиозный, декоративный, фейерверочный, сатирический или торжественный, это может быть какое-нибудь сожжение враждебных эмблем и т.п., сопровождаемое громовым хоровым пением, согласованной и очень многоголосой музыкой, носящей характер торжества в собственном смысле этого слова.»³

Как новый жанр революционного пролетариата создались массовые инсценировки, как «Взятие Зимнего дворца», «Гимн освобожденного труда» или «К мировой коммуне»⁴, которые служили новому демократическому и народному выражению масс. Первая попытка создания такого массового спектакля должна была состояться/осуществиться 1-го мая 1920 года в Москве на тему «Трех интернационалов». Сначала задумывалась переинтерпретация античного мифа о Прометее, где главное действующее лицо – пролетариат – символично борется с капитализмом. Вскоре этот замысел был отменен, поскольку считалось, что «первый пролетарский праздник должен сохранить чистоту своей идеи от всякого налета чуждых ему культов, мифов библейских или христианских обрядов, даже от гражданских празднеств Французской Революции».⁵ Цель была одна – «представить коммунистический город будущего».

Все площади, где будет происходить действие, получают наименование наук и искусств. Таковы, например, площадь географии – с огромным глобусом, материки которого раскрашены в красных тонах разгорающейся мировой революции, площадь астрономии, политической экономии и так далее. Улицы украшаются красными флагами и витринами с сатирой на злободневные темы. Где-то за городом (предполагается на Ходынке)

² Луначарский, А., В мире музыки, М., 1923, с.249.

³ Луначарский, А., О народных празднествах, Вестник театра, 27.4.-2.5. 1920.

⁴ Сценарий к этому монументальной инсценировке печатался у Пиотровского, А.И., За советский театр!, Ленинград, 1925, с.12-14.

⁵ План организации первомайских торжеств на улицах Москвы (5.2. - 8.2. 1920): Толстой, В.П., Агитационно-массовое искусство. Оформление празднеств. Материалы и документы (1917-1932), т. I, Москва, 1984, с. 101

устраивается «поле Интернационала» со станицей беспроводного телеграфа и аэродромом. На этом поле разыгрывается главное действие празднества.⁶

После пролога, в котором возвестили сирена на Воробьевых горах о начале праздника, которой отвечают гудками все фабрики города в индустриальном концерте. Затем предусматривалось, что агитаторы на машинах и мотоциклах вовлекали массы граждан в коллективное действие праздничного шествия. В разных районах Москвы должен был исполняться первый интернационал под руководством «коллективов-возбудителей». Празднование второго интернационала должно было состояться в центре Москвы перед празднованием третьего интернационала, которое должно было состояться на специально для этого сооруженном «Поле третьего интернационала» за пределами города.

Осознано применялись новейшие методы, способствующие реализации подобного массового празднества. Звук и движение должны были стать главными выразительными средствами.

Секция сознает огромные трудности, которые ей предстоит при практическом осуществлении этого плана. Его грандиозные размеры требуют применения совершенно новых методов, новых приемов творчества. Репетиции с исполнителями празднеств должны принять характер маневров с целыми коллективами. Многочисленность исполнителей заставляет забыть о жесте и голосе и заставляет думать о звуке и движении как элементах, из которых лепится театральная часть празднества. Секции предстоит также разработать методы вовлечения масс в активное действие праздника. «...» Массовые пантомимы, театрализация всех моментов шествия, отдыха и питания, использование исторических мест, связанных с воспоминаниями о революционных событиях, - все должно войти в программу праздника.⁷

В связи с огромным размахом этого проекта было решено снова заменить его на античную трагедию Софокла «Царь Эдип».⁸

Массовые постановки *Гимн освобожденного труда*, *К мировой коммуне* и *Взятие зимнего дворца* в С. Петербурге напротив все же были осуществлены. Роль музыки как ключевого момента массового действия становится ясной в сценарии к *Гимну освобожденного труда* (изначально *Мистерия освобожденного труда*).

В этой трехактовой народной инсценировке обыгрывается освобождение масс от их угнетателей и достижение освобожденного труда были задействованы 4000 исполнителей. Вход в бывшую петербургскую биржу на стрелке Васильевского острова был переделан в состоящую из двух частей сцену. Сценарий можно вкратце передать следующим образом:

Из-за кулис слышится «заколдовывающая музыка» (отрывок из *Lohengrin* Ричарда Вагнера). На лестнице же перед главным входом в биржу трудятся рабы. Их стоны и шум их орудий труда перемешиваются с «каторжной музыкой» (*Trauermarsch* Фредерика Шопэна) и с музыкой из *Lohengrin* и выливаются в бодрый контрапунктивно сложенный звуковой

⁶ там же, с.101-102.

⁷ там же, с.102.

⁸ Толстой, В.П., Агитационно-массовое искусство, с.25.

коллаж. Как только рабы пытаются прижаться музыке, надсмотрщики заставляют их продолжать работать. Угнетатели тем временем появляются на сцене и устраивают вакханальное действо с праздничной едой, музыкой и танцами (выступление сопровождается цыганской музыкой *Выьем мы за Сашу*).

Но музыка волшебного замка делает свое дело. Под ее волшебным наитием рабы чувствуют в себе первые проблески стихийной воли к свободе, и их стоны постепенно переходят в ропот. Тревога овладевает пирующими. Музыка вакханалии и музыка из царства свободы вступают в борьбу. В конце концов раздается оглушительный удар. Пирующие вскакивают со своих мест, охваченные страхом перед надвигающейся гибелью. Рабы в упоении властным экстазом протягивают молящие руки к золотым воротам.⁹

Во втором действии описывается борьба рабов и угнетателей. В то время как рабы втягиваются в борьбу, представляется историческая судьба пролетариата на параллельно этому сценическому действию комментирующем, метафорическом уровне театрального действия (театрализованный Любок) в сценическом монтаже. Звуки Марсельезы и Карманолы извещают о подготавливаемой победе. Все больше и больше знамен взмываются вверх до тех пор пока барабаны не оповещают окончательную победу.

Грохот барабанов и звуки красноармейской песни сливаются в победную музыку. Растут ряды Красной Армии. Радостное ликование овладевает толпой. Революционная музыка достигает небывалой силы. Еще несколько усилий... и рушатся врата волшебного замка свободы.¹⁰

Третий акт повествует об апофеозе «радостной и свободной жизни», который выступает с обновлением человечества и наступлением социализма.

Вокруг символического «Древа свободы» все народы сливаются в дружном, радостном хороводе. Мощно и победно звучат строфы «Интернационала». В отдалении Красная Армия складывает свое оружие, меняя его на орудия мирного труда. Все зрелище заканчивается блестящим фейерверком, льющим праздничный радостный свет на картину начавшейся новой жизни.¹¹

По словам очевидцев этот массовый спектакль смотрели более 35000 человек. Самой впечатляющей сценой был, судя по всему, момент, когда красноармейцы штурмуют ворота «замка свободы». Декорация рухнула и стало видно Царство социализма в виде медленно из-за кулис появляющейся красной звезды. Кульминация спектакля вылилась в коллективный песенный хоровод всех рабочих вокруг дерева свободы (под хоровую песню *Высота, высота поднебесная, глубота, глубота океан-моря* из оперы Римского-Корсакова *Садко*) и в спонтанное массовое пение интернационала.

Наэлектризованная народная масса в эту минуту прорвала проволочные ограждения, отделявшие зрителей от места действия, ринулась к порталу биржи и присоединилась к общему пению. Создался грандиозный хор, зрители перемешались с актерами.¹²

От синтетического массового искусства требовалось, чтобы оно напрямую вовлекало в действие массового зрителя, чтобы масса приняла в

⁹ там же, с.109

¹⁰ там же, с.110

¹¹ там же, с.110.

¹² там же, с.110.

коллективном действии единую и внутренне динамичную форму. Эта идея о единстве общих действий была так же опробованна на первомайских демонстрациях и празднованиях октябрьской революции с помощью хореографически организованных процессий. Государственные издательства перерабатывали для репертуара рабочих процессий воздействующие на массы собрания песен и танцев, которые были подогнаны под коллективный характер демонстрации.¹³ Особенное внимание уделялось устройству звуковых кулисс на улицах.¹⁴

На сборных участках процессий духовые оркестры играли неумолкая революционные песни.¹⁵ Музыкальные выступления проходили также на трамвайных остановках, музыкальные ансамбли ездили играя даже в трамваях по всему городу. Звуковые кулисы всех участников усиливались радиотрансляциями.

Всесоюзная радиоперекличка, регут рупоры, передавая трепет колонн, звуки речей, музыку оркестров, всплески детского смеха, раздающиеся сейчас где-то в Тифлисе, в Баку, Ленинграде, Минске, Ростове. Многочисленные делегации этих и других рабочих центров, стоя у Мавзолея, могут слышать своих товарищей и сами приветствовать их.

Тысячи за тысячами – с музыкой, с песнями с громким «Ура» - текут час, другой, третий, четвертый.¹⁶

Согласно другому сценарию производились попытки усилить воздействие музыки так называемыми звуковыми оркестрами и электронным усилением радио. В одной инсценировке к празднованию октябрьской революции в Ленинграде в 1929-м году описывался следующий сценарий:

Инсценировка распадается на шесть частей: 1) парад (демонстрация производящих сил Ленинграда); 2) перекличка заводов (смотри промышленности и по вопросам снижения себестоимости, роста, качества продукции, укрепления труддисциплины с ответами участников световыми цифрами); 3) интермедия (гигантские фигуры вредителей – спецвредителя, пьяницы-прогульщика, бюрократа, хулигана и его спутницы-«шкицы», разгоняемых рабочими); 4) рост кадров и симфония труда (рост работы на заводах, открытие новых заводов, введение непрерывной недели, изменение календаря и т.д.); 5) наступление

¹³ Для инструкторов музыкальных кружков в рабочих клубах в 1917 году были изданы «методические собрания» *Ритмические игры и танцы* Н. Александровым, М. Румер и Е. Коновой, а также сборник *Массовые народные танцы* Анны Зеленко, которые содержат ноты и инструкции.

¹⁴ На площадях устанавливается трехъярусная башня, на самом верху которой находится чудовище, изображающее империалистический капитализм; возле него находится русский царь, его двор, семья и министры. На втором ярусе башни находятся чиновники, канцелярии, банки и пр. Бюрократические учреждения. На третьем ярусе изображена тюрьма, в которой находятся заключенные рабочие, охраняемые солдатами и пушками. Около башни будет изображен процесс производства различных предметов. По мере изготовления к ним подбегают чиновники, хватают их, и все это почтительно осыпается в рот чудовищу. Затем символически будет изображена война с Германией с участием всех империалистических стран. Пантомима заканчивается опять-таки символическим изображением русской революции: чудовище вытаскивается восставшим народом из башни на улицу и на одной из площадей города торжественно сжигается, а народ устраивает танцы и веселится.

Действие пантомимы иллюстрируется музыкой. Вначале – своеобразный ритм рабочих инструментов труда, сливающихся в общий мотив, а неверху веселая музыка. Потом, во время войны, перебивающие друг друга гимны, переходящие в какофонию, и побеждаются мелодией революционных песен и песен труда. («Вестник театра», № 22, 29 апреля – 2 мая 1919г., с. 3-4))

¹⁵ Толстой, с. 219.

¹⁶ Толстой, с. 104.

военной опасности (заводы, не прекращая работать, вырабатывают танки; появление красной кавалерии, защита производства); б) обещание рабочих выполнить пятилетку и апофеоз.

Композиторским отделом Ленинградской консерватории сочнена специальная симфония для соединенного симфонического, духового и шумового оркестра. Особый эффект звучания должны дать подобранные по камертону рельсы, образующие впервые применяемый грандиозный металлофон.

Оркестр из студентов консерватории (в 70 человек) будет помещен в бывшем зимнем дворце, где будет установлена специальная радиостанция, усиливающая его звучность (для передачи на площадь) в 25 раз.¹⁷

В целях ритмитизации масс на парадах предпочитались шумовые оркестры, которые уже в рабочих клубах проявили себя как специфичное выражение пролетарской культуры. Целые колонны играя на губных гормошках, расческах, свистках, трещетках, ударных инструментах (металлических тарелках и тамбуринах), балалайках и флекстонах тянулись вдоль улиц, поддерживаемые проезжающими мимо «радио-автомобилями».¹⁸ Программа колонн была при этом ориентированна на исторические события, происшедшие на местах, которые как раз они миновали.¹⁹ Отдельные отрезки/части процессии делились на группы по национальному происхождению демонстрантов, на рабочие группы или общественные организации, которые исполняли свой особый репертуар:

Сама масса, участвующая в демонстрации, группируется по производственному плану. Производства объединяются в колонну; мелкие производства, не могущие составить целой колонны, группируются по нескольку.

Большая колонна делится на малые, батальонной численностью (300 человек). В каждой малой колонне оформляется выстроенный ею самой лозунг (тема), каждая малая колоннка («батальон») делится на три расчленения:

1. Введение (голова). Знамена, флаги, значки, оркестр.
2. Центр. Тележка или грузовик с выставкой (оформление содержания основной темы).
3. Заключительная часть (хор, флаги, значки). (...)

¹⁷ Толстой В.П., с. 190

¹⁸ Демьянов Н., К вопросу о музыкальном оформлении массовой демонстрации, в «Музыка и революция», N5, 1929, с. 4-8, здесь с. 5.

¹⁹ „Сильно выпрямляется политическая линия музыкального содержания при прохождении колонн мимо пунктов маршрута, связанных с каким-либо политическим событием или особым значением его с политической стороны. Так, прохождение колонн мимо Яузского моста, где в 1917 году был убит рабочий завода «Серп и Молот», т. Астахов, отмечается торжественным исполнением «Похоронного марша». Движение колонн мимо здания Московского совета или районных советов и райкомов партии вызывает исполнение «Интернационала», «Кузнецов» и торжественных маршей, сопровождаемое ритмической коллективной читкой лозунгов и приветствий. (...)

В различные моменты (сбор участников демонстрации, начало движения колонн, длительная стоянка и возобновление движения) наблюдаются типичные по форме и содержанию для каждого момента музыкальные исполнения. При сборе и длительных стоянках наблюдается потребность в действии. Здесь всего чаще возникают хороводы, пляска в кругу, игры, инсценировки. При наличии инструментальных средств (духового оркестра или гармошки) пляшут «Русскую», «Цыганочку», «Гопак», «Барыню», «Краковяк», «Ту-степ» и пр. Отсутствие инструментальных средств приводит к форме хороводов под массовое пение, к пляске («Лезгинка», «Шамиль», «Грузинская пляска») под ритмические удары в ладоши, бубен и пение мелодии, или же к играм. (...) При начале движения были случаи трубных сигналов или фанфар. Это – положительное явление, которое необходимо шире использовать, как средство наиболее яркого звукового оформления и четкой организации колонн. Большой же частью, движение сопровождалось игрой маршей духовым оркестром и пением массовых революционных песен.“ (Демьянов, Н., *К вопросу о музыкальном оформлении массовой демонстрации*: Музыка и Революция, No.5:6f. 1929)

Цветовое оформление.²⁰

После завершения демонстрации в организационный комитет сдавалась для анализа письменная фиксация результатов наблюдениями, специально выбранными для этого.

Апогеем синтетического искусства масс являлась симфония „Ля“, известная как симфония гудков. Эта симфония проектировалась московским пролеткультом и комячейкой Московской консерватории в 1923-м году по случаю празднования Октябрьской революции по концепту Арсения Авраамова, но никогда не была поставлена.

Магистраль (60 гудков) будет установлена на крыше Центральной электростанции (Раушская набережная). Группу «ударных» (пушки, пулеметы, автотранспорт, ружейные залпы) дает штаб РВСР. Санкцию и средства на организацию дал МК РКП(б). Будет исполнено: «Марсельеза», «Интернационал», марш «Молодая гвардия», «Варшавянка» и «Похоронный марш».

Быстрое осуществление столь сложного замысла стало возможным лишь благодаря энергичной товарищеской поддержке союза металлистов, проявившего живой интерес к делу.²¹

III – Синтетическое искусство масс

Дискуссия о синтетическом массовом искусстве касалась новых средств выражения, которые находились в распоряжении пролетариата на демонстрациях. Так рассматривалось градостроительное окружение (парки, дома, площади) как новые кулисы для этого искусства.²² Дальнейшими «элементами» для подобных постановок массовых демонстраций представлялись электричество, сетовые и туманные эффекты, вода, военные корабли, баржи, фейерверки, флаги, аккорды выстрелов, сирены, радио и автомобили.²³ Сами массы образовывали сами собой материал этих праздников, который следовало формировать.

Грандиозные масштабы зрелища, когда в сценическое действие включается окружающий архитектурный и природный пейзаж, широчайшее использование художественных возможностей техники (электричество, кино, радио), музыки, а также включение в антураж реальных предметов раскрывали интереснейшие возможности для создания нового вида синтеза искусств. (...)

Празднества того времени создавались в дни массовых трудовых мобилизаций, грандиозных субботников, всеобщего стремления, навалившись всем скопом, заменить ручным многотысячным трудом усталые, изношенные, буксующие машины. Людская масса была и главным материалом, из которого лепились наши зрелища. (...)

Нет, вероятно, такого «архипрактичного» народа в мире, который бы не испытывал повелительной потребности созданием памятников отразить величайшие моменты своей жизни, моменты им творимой истории. Это ощущение величия, монументальности

²⁰ Толстой В.П., с. 193

²¹ Толстой В.П., с. 131

²² Толстой В.П., с. 92

²³ Толстой В.П., с. 168-169

происходящих и отгремевших событий силой искусства воплощается в конкретные, осязаемые формы. (...) ²⁴

Синтетичность этого нового массового искусства концепировалась на двух уровнях. С одной стороны она заключалась в синкретизме разных видов искусства как кино, театр и музыка, которые соединились с реалиями архитектурного и градостроительного окружения. С другой стороны она реализовалась во время шествий в объединении масс как одушевленного «материала» праздника. В слиянии масс на площадях и во время их организованного движения в массовых инсценировках должно было формироваться единое народное тело. Снабженное советскими идеологическими атрибутами оно должно было ощущать свою органичную целостность. Массы должны были стать знаковым телом, носителем идеологического значения. Было задумано ограничить акт сигнификации с помощью символического взаимодействия лозунгов и реквизитов. В массовых празднованиях 20-х годов мифически оживали/ вновь переживались/ разыгрывались события Октябрьской Революции. В шествиях и постановках сливались исторические факты с советской действительностью. Места исторических событий и огромные декорации/кулисы объединялись в театральную постановку. Границы между прошлым и настоящим, между реалиями и кулисами смывались и растворялись в мифическом состоянии бесконечного и непрерывного существования.

В громадном акте воздействия на массы должен был быть создан народный сигнификант, в котором телесно ощущалось идеологическое значение. ²⁵ Исходя из уничтожения сигнификантных воспоминаний о прошлом в настоящем слиянии масс должен был образовываться новый коллективный сигнификат – «Мы – советский народ». Интересно задать вопрос об исключении сигнификации на уровне перцептивности и перформативности. Возможно, что таким образуемый народный сигнификат не имеет статус репрезентативности, поскольку его значение только телесно ощущается в момент его переживания из-за его кратковременного существования и коллективности. На фоне этого предположения народные праздники оказались не эффективными в распространении и массовом присвоении идеологии.

Центральным аспектом синтетического искусства была бюрократическая организация масс. После приема первой пятилетки в 1928 году все больше и больше общественных шествий инсценировались в соответствии с партийными политическими компаниями. Мифическая концепция временного застоя в реактуализации революционных событий, присущая синтетическому искусству 20-х годов, отрицалась. Демонстрации стали походить на военные парады советского образцового пролетариата. Авангардистские мистерии в конце 20-х

²⁴ Толстой В.П., с. 171, 170, 169

²⁵ Здесь можно было бы говорить об исчезновении репрезентативного значения телесных знаков (символов, атрибутов, действий, жестов) и чисто материальной функции знаковых тел (человеческих масс) в синтетическом массовом искусстве.

годов сменились хореографическими парадом, которые отражали строй общества и растущую популярность в формирований строго выстроенных масс.

Колонны грузовых машин везли кроме декораций кораблей, зданий, промышленных комплексов и строительных проектов также заключающий призыв к внутриводскому повышению продуктивности и к готовности к международному соревнованию. Световые диаграммы с показательными кривыми продуктивности, помпезные электромеханические инсталляции с кинематографическими и световыми проекциями а также пиротехнические эффекты свидетельствовали о достижении уже в 1927-м году сформулированным намеренным целям: «Больше техники, меньше человеческих ресурсов». При этом требовалось меньше самостоятельности тем временем отодвинутых на задний план пролетарских масс, а больше участия бюрократических организационных кадров и областных инструкторов и руководителей. (...) В следствие усиления классовой борьбы и пропаганды героические и кадровые формации были перенесены на колонны масс, в которых стала очевидна идеальная форма национализации общественного пространства.²⁶

В 1929-м году создавалась центральная организация «Музыка - массам», которая соединила под своей крышей различные кружки самостоятельности рабочих клубов, придавая им при этом организационные формы массовых объединений трудящихся под руководством партии.²⁷ Для этой цели организовывались местные комиссии, которые определяли сценарий демонстрации и согласовывали выступления рабочих клубов. Маленькие самостоятельные рабочие клубы при фабриках и заводах переформировались согласно требованиям общественного контроля. Хоровые и театральные репетиции в рабочих клубах ограничивались подготовкой к праздничным парадом.

IV - Трансцендентность и имманентность как модусы восприятия музыки

Возвращаясь к началу статьи здесь представляются два модуса рецепции и вида реакции на идеологически мотивированную музыку, которые называются трансцендентностью и имманентностью. Синтетическое искусство массовых праздников имело концепцию создать в слиянии народа единое тело, которое должно было быть носителем значения. В символической интеракции гражданина с советскими атрибутами, в скандировании лозунгов и в пении массовых песен реактуализировался исторический процесс с точки зрения пролетариата. Создатели синтетического массового искусства приписывали народу как сигнификанту новые значения в процессе демонстрации.

Рисунок 1 / 2 – Создание народного сигнификанта

²⁶ См. Stomer, R. / Dalügge, M., *Masse – Kollektiv – Volksgemeinschaft. Massenästhetische Inszenierungen der zwanziger und dreißiger Jahre*, in: *Berlin - Moskau 1900 – 1950*. Каталог к выставке 3.9.1995-7.1.1996 в Берлине, Irina Antonowa / Jörn Merkert (сост.), München, 1995, с. 349.

²⁷ Музыка – в массы! С 1929 года также издавался журнал с таким названием. в: Музыка и Революция N7-8, 1929, с. 3-5.

Целью агитаторов являлось допущение отбора ограниченных факторов в процессе сигнификации. Народ служил им звуковым телом для порождения идеологического значения. Соотношение сигнификанта и сигнификата в синтетическом искусстве в отличие от знаковой теории, в которой это соотношение является произвольным и определяется повторным и обусловленным введением, создается лишь в процессе действия. Идеологические указания формируют знаковое тело, которое образует в мгновенной сигнификации ожидаемые сигнификаты (значение). Это действие сигнификации на массовых праздниках похоже на сплавление символов, жестов и звуков, значение которых в этом совместном процессе слияния испаряется и тем самым образует коллективный сигнификат («Мы – советский народ!»)(см. карт.). Народ имел статус звукового тела как простого материала, в котором резонировали идеологическое значение.

Рисунки 2 / 3 – трансцендентность народного сигнификата

Diesen Zeichenbildungsprozeß, ein Umschlagen der Masse (Material) in Bedeutung (Bewußtsein des Materials), könnte man als einen Prozeß des Transzendierens beschreiben. Der Zeichenbildungsprozeß in der synthetischen Massenkunst ist also ein momentaner, prozessual-energetischer.

На индивидуальном уровне восприятия модус трансцендентности означал бы идентификацию субъекта с советскими символами и ритуальными действиями и пениями во время праздника. В индивидуальном присвоении идеологически обусловленного значения происходит аффирмация народного сигнификата. Одновременно с телесным восприятием субъекта как части массы образуется относящиеся к нему определенное сознание. Модус трансцендентности таким образом описывает процесс создания коллективного знака исходя из ситуации массового празднования. Со стороны идеологического воздействия на массы этот процесс означает однозначное создание народного сигнификата индивидуумом. Идеологическая сигнификация состоялась.

Интересным представляется вопрос о том, насколько сигнификация исключена на уровне перцепции и перформативности.²⁸ Рецептивный модус имманентности описывает в противоречие модусу трансцендентности безуспешный процесс сигнификации. Так как значение коллективного народного сигнификанта становится заметным лишь в момент его переживания и не допускает однозначную, остающуюся сигнификацию в связи с его кратковременным материальным существованием и недостаточной репрезентативности. Участвующий в сигнификации субъект противится однозначному присвоению ему исходящего из идеологического контекста

²⁸ Именно для популярной музыки очень важны эти уровни восприятия.

сигнификата. Модус имманентности означает тем самым задерживание субъекта на перцептивном уровне восприятия.

Имманентность дословно выражает здесь замыкание тела от влияния извне, как например от идеологического формирования сознания в субъекте. Тело субъекта придет в себя и прочувствует свои имманентные потребности. Прерванный процесс сигнификации становится действием освобождения субъекта от доминантных контекстов в тоталитарных знаковых системах. Телесное наслаждение исключительно сигнификантного уровня в тексте описывает Роланд Барт (1974) в собрании афоризмов «Наслаждение текстом»:

Наслаждение текстом, это тот момент, когда мое тело следует своим собственным идеям – ведь у моего тела отличные идеи от моих.²⁹

В рецептивном модусе имманентности прервалось взаимоотношение сигнификанта и сигнификата. Этот модус означает пребывание субъекта на перцептивном уровне восприятия. Материальные качества знаковых тел ощутимо воспринимаются субъектом, концептуальные и значение несущие сущности напротив постепенно ослабляются. Вместе с телесным восприятием и инкорпорацией музыки погашается текстуально значимая структура. Имманентность восприятия может допускать на перцептивном и перформативном уровне совершенно иные от идеологических процессов сигнификации значения или даже никаких.

Имманентность означает здесь дословно замыкание тела в самом себе от воздействия извне. Тело субъекта вспоминает самого себя и свои ему присущие перформативные потребности. Тем самым субъект противится через пропаганду предписанному построению его сознания. Так упущенный процесс сигнификации служит процессу освобождения субъекта от доминантного присвоения значения в тоталитарных знаковых системах и контекстах. На место подчинения субъекта культурному коду знаковой системы наступает желание истинного сигнификанта текста.³⁰ В рецептивном модусе имманентности прервано взаимоотношение сигнификата и сигнификанта.

Примером имманентного поведения субъекта служила акробатика на массовых демонстрациях 30-х годов. Дальнейшими категориями имманентности были бы «повторение» и «виртуозность».³¹ Хотя в 1930-х годах запланированные

²⁹ Барт, Роланд, *Le Plaisir du Texte*, Paris, 1973, в немецком переводе, Франкфурт на Майне, 1974, с. 26.

³⁰ Получение удовольствия на основании идеологических текстов вызвано инфантильным бормотанием ничего не означающих чистых сигнификантов.

³¹ «Виртуозность» и «повторение» понимаются в предстоящей диссертации как две текстуально имманентные структуры, которые описывают также в идеологически мотивированной музыке уровень возвышенности сигнификантных контекстов относительно идеологической эксплуатации музыки. «Виртуозность» самого сочинения, или в сталинизме принятая виртуозность исполнения, образует категории автореференциации искусства и свободу интерпретации для музыканта, которые в 1930-е года образуют точку исчезновения для

виртуозные в проведении парады на Красной Площади в Москве должны были представлять совершенство социализма и привлечь человека в ход этих парадов, именно в этой концепции хореографического совершенства присутствует момент имманентности. Чем сильнее тела подгонялись к безукоризненному выполнению, тем больше они познавали самих себя и тем меньше ликовало чувство задействованности в большом значительном произведении искусства сталинизма. Они удалялись от знаковой системы социализма с ее тоталитарными указывающими структурами. Единственный процесс сигнификации, который состоялся на показательных шествиях состоял в заверении участвующих в правильном, корректном и требуемом положении в общем строю парада. Высшая степень телесной имманенции была достигнута «человеческим колесом» на одном параде посвященном Октябрьской Революции в 1930-е годы.³² Постоянно перекувыркивающиеся, запроженные в колесо люди больше не участвуют никоим образом в семиотическом процессе представления, базирующегося на прославлении социализма и на самовоспевании Сталина. В данном контексте у них возникает их собственное, индивидуальное желание сигнификантного движения и тем самым они удаляются от глобальной сигнификационной связи такого парада. Чем сильнее сталинизм стремился привязать человеческое тело к своим застывшим, нормированным формам выражения культурной знаковой системы и к своей системе телесной культивации идеологией и таким образом согласно закономерностям тоталитарного кода деформировать его, тем сильнее вспоминало тело само себя и восставало в имманентном сопротивлении против своей эксплуатации социалистическим производством значения и идеологической обсервацией. Культивация тела в сталинизме создает таким образом в противоречие к теориям коллективно-соединяющей телесности в массовых демонстрациях 1920-х годов первое самосознание тела и возможность к неосознанному противостоянию.

нефункциональной музыки. Омнипрезентная структура «повторения» в советских массовых песнях 1930-х годов как разлагающий текст облик усиливает имманентный рецепционный модус музыкальной перцепции и перформативности.

³² Немецкое название этого колеса – Rhönrad.