

ЛИТЕРАТУРА В ЗЕРКАЛЕ МЕДИА

часть II



Коллектив авторов

**Литература в зеркале
медиа. Часть II**

«Издательские решения»

Коллектив авторов

Литература в зеркале медиа. Часть II / Коллектив авторов —
«Издательские решения»,

ISBN 978-5-44-834772-6

Сборник статей «Литература в зеркале медиа», подготовленный научным коллективом сектора Медийных искусств Государственного института искусствознания, рассматривает как взаимодействие литературных произведений с различными видами искусства — кинофильмами, телесериалами, эстрадной песней и т. д., так и бытование словесности в различных видах творчества, будь то радиопрограммы, компьютерные игры, выставочные проекты. В центре внимания авторов — характерные явления современной медиасреды.

ISBN 978-5-44-834772-6

© Коллектив авторов
© Издательские решения

Содержание

Содержание I и II ЧАСТИ сборника	6
2. СЛОВЕСНОСТЬ В МЕДИА-ПРОСТРАНСТВАХ	7
Елена Петрушанская. «Язык пространства, сжатого до точки»: из литературных прозрений о радио-утопии	7
Конец ознакомительного фрагмента.	36

Литература в зеркале медиа

Часть II

© Айгуль Гильмутдинова, дизайн обложки, 2016

Редактор-корректор Вера Дунец

Редактор Полина Бородулина

Редактор Анастасия Крутень

Редактор Евгения Лотинь

Редактор Михаил Надь

Редактор Анна Терещенко

ISBN 978-5-4483-4772-6

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Содержание I И II ЧАСТИ сборника

Предисловие

Часть I

1. Литература в экранных зеркалах и зазеркалье

Людмила САРАСКИНА. Нотная грамота экранизаций. Опыты конвертации словесного искусства в искусство кино.

Людмила САРАСКИНА. Право на вольность, или События в театре Шекспира.

Юрий БОГОМОЛОВ. Игры с классиками.

Екатерина САЛЬНИКОВА. Литераторы и литературство в медийной среде. Современные экранные образы.

Александра ВАСИЛЬКОВА. «Где куклы так похожи на людей...»

Всеволод КОРШУНОВ. Экранизация романа М. Горького «Мать»: проблема поиска драматургических решений.

Часть II

2. Словесность в медиа-пространствах

Елена ПЕТРУШАНСКАЯ. «Язык пространства, сжатого до точки»: из литературных прозрений о радио-утопии

Анна НОВИКОВА, Оксана ТИМОФЕЕВА. Экранные герои в контексте литературной традиции: от кино к Интернету.

Анри ВАРТАНОВ. Титр в кино и на ТВ как форма авторского высказывания.

Мария КАМАНКИНА. Сетевое творчество литературных фанатов (на материале фандома «Гарри Поттера»).

Мария КАМАНКИНА. Неовикторианство в современной английской литературе и кино.

Валерий СТИГНЕЕВ. Фотосерия: как изобразительное повествование в советской фотографии на рубеже 1930-х годов.

Екатерина ЛАВРЕНТЬЕВА. От фотографии – к слову. Детские фотокниги

Варвара ЧУМАКОВА. Репрезентация социальных трансформаций XX века в сеттингах произведений жанра фэнтези (на примере произведений Дж. Р. Р. Толкиена и Дж. Р. Р. Мартина)

3. На перекрестках интерпретаций и смыслов

Елена ПЕТРУШАНСКАЯ. О ценностных категориях в поэзии: «титулованные особы» у Окуджавы и Бродского.

Дарья ЖУРКОВА. Литературные герои в эстрадных песнях конца 1980-х годов.

Екатерина САЛЬНИКОВА. К большой предыстории документального начала в визуальной культуре.

Жанна ВАСИЛЬЕВА. Коммуникативные интенции и их структурообразующая функция в «Сказке о царе Салтане».

Константин БОХОРОВ. Без пункта назначения

Приложение

Виктор МУКУСЕВ. Монолог счастливого человека

2. СЛОВЕСНОСТЬ В МЕДИА-ПРОСТРАНСТВАХ

Елена Петрушанская. «Язык пространства, сжатого до точки»: из литературных прозрений о радио-утопии

*Радио будущего – главное дерево сознания – откроет ведение
бесконечных задач и объединит человечество.
Велимир Хлебников*

Художественная литература, музыка, живопись в первой трети XX века стремились заглядывать в будущее, предвещать пути искусства, культуры, методы и горизонты общения и организации человечества. Изобретались и совершенствовались новые технические средства массовой аудиокommunikации: звукозапись, радио. С начала своей работы радиовещание активно изучалось как новаторская, прежде не существовавшая сфера УСТНОГО (здесь и далее все выделения принадлежат автору – прим. ред.) бытования языка и литературы¹. Однако сам его феномен, с незримыми голосами и звуками вне их источника, стал предметом особенного интереса мастеров словесности. Потому здесь сосредоточимся на широком поле литературных описаний, пророчеств и фантазий «вокруг радио», рассматривая под этим «углом слуха» те утопические ожидания, аллегорические осмысления и антропологические вызовы, которые связаны с новыми медиа – средствами общения, материалом художественного творчества, приметой новой реальности.

Сравнивая основные высокие модели, на которые ориентировалось искусство последних веков (сосредоточимся более всего на музыкальном художественном творчестве – здесь и далее прим. автора), предложим такую картину: от утопических идеалов музыки как отображения божественной «гармонии мира», идеальной математической конструкции, через музыкальные исследования «темной материи», что обозначалось в XIX веке представлениями о «дьявольских» звучаниях, – авангард XX века шел, в том числе и в сфере сонорной, к сакрализации «моторики», «механической сущности». Это привело к обожествлению *Машины* – «учителя точности и скорости»,² и возвеличиванию нового идола – *Электричества*. Отсюда следовала необходимость радикальной переделки бытия и человека.

В России идеология *Übermensch* (Сверхчеловека) в эпоху «смерти Бога» трактовалась весьма свободно – люди искали свои, отечественные высокие ориентиры и критерии. Позднее российское освобождение от рабства крепостничества компенсировалось активным, до агрессии, насаждением концепций «избавления» от прошлого, проектов «демократизации», грандиозностью социальных мечтаний, в том числе в сфере искусства.

На грани столетий царили ожидания великих реформ в сознании, социальной действительности, искусстве и культуре. Революционные изменения предвещало изобретение механической и затем электроакустической *фонографии*. Так, продолжился путь к осуществле-

¹ См.: И. Л. Андроников. Литература, радио, телевидение // Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор» / Краткая литературная энциклопедия Т. 4. М. 1967 // URL: <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke4/ke4-2482.htm>.

² Так охарактеризована «машина», один из постулатов для «переделки человека» в поэме пролетарского поэта: Гастев Алексей Капитонович. Пачка ордеров. Рига, 1921 // URL: http://az.lib.ru/g/gastew_a_k/text_0005.shtml. См. об А. Гастеве публикацию Е. Харитонова // URL: <http://futurum-art.ru/autors/gastev.php>.

нию *утопической мечты человечества о технике фиксации потока времени* («Остановись, мгновенье!»). Изначально отображение «живого» звучания было приблизительным, плоскостным и для слышимого (звукозапись), и для видимого (кино). Помимо консервации ускользающего *симультанного* звука, символа быстротекущего времени, шли поиски в сфере передачи его на расстояния, в чем и проявляется осуществление беспредельного распространения аудиоинформации.

Стремление преодолеть прежде непобедимые пространственные и временные ограничения – «материализовать» и переносить на расстояния звуки голоса, инструмента, шумов – затем совершенствовалось на практике: на радио, при трансляции и звукоусилении, в дискографии и кино, на телевидении и в Интернете.³ Впрочем, в этих изобретениях можно усмотреть также и иное: проецирование утопий *управленцев* об автоматичности реакций массы на централизованный источник директивных указаний.

Каким образом эти инновации воспринимались в то время, можно представить по их отображению в художественной литературе. Ныне мы выбираем поводом рассуждений недавно начавшее функционировать в Советской России медиа, сама идея которого, как и различные технические подходы к ее реализации в разных странах, уже с начала века «носились в воздухе».

Предварим обращение к литературным материалам эскизом важных для нашей темы звуковых идей околореволюционного времени.

После утопического разделения бюджетными мировое пространство в феврале 1915 года, – то есть с момента создания «Общества Председателей земного шара» для основания идеального «государства времени», в духе отечественной модификации идей о сверхчеловеке – «в Харькове в середине апреля 1917 года, после Февральской революции, Велимир Хлебников (при участии Г. Петникова), обращался к миру (увы, не знавшему о том) с «Воззванием Председателей Земного Шара».⁴ Одним из председателей Хлебников считал Артура Лурье – единственного композитора в группе русских футуристов, – хотя и Сергея Прокофьева Маяковский называл «председателем земного шара от секции музыки».

Лурье отображал концепцию «Смерти Бога», т.е. исчезновения морального ценза и центра в звуковой символике. Переноса поэтику футуризма в сферу музыки, он близок атональности, с ее отсутствием функциональной иерархии. В качестве соавтора Б. Лифшица и Г. Якулова в Петербургском футуристическом манифесте (1914), Артур Лурье провозглашал включение в музыкальный текст любых звуков окружающей среды, теоретически предвещая *musique concrète*. Попытки создания сонорных аналогий геометрическим пропорциям, расширения музыкального пространства «в глубину» есть в его фортепианном цикле «Формы в воздухе» (1915), созданных под влиянием живописи П. Пикассо.

С победой Октябрьской революции новаторы, мечтатели-фантасты и эксцентрики поверили, что впереди – свет счастливого будущего, и они впервые «могут осуществить свои мечты, и что в чистое искусство не вторгнется не только никакая политика, но вообще никакая сила /.../ Время было фантастическое, невероятное, и футуризм был самое чистое из всего...».⁵ В стремлении увлечь неподготовленную «массу» плодами культуры (просветительская деятельность в печати, на молодом радио) энтузиасты хотели искоренить прошлое,

³ См.: Е. М. Петрушанская. Фонография в контексте других форм механического воспроизведения музыки // История русской музыки. Собрание в 10 томах / Т. 10Б. 1890—1917 гг. «Серебряный век». Общ. ред. Л. З. Корабельникова, Е. М. Левашев. М.: Музыка, 2004. С. 803—863. См. также: От базарных звуковых игрушек – до зарождения эстетики звукозаписи. Фонография в России до 1917 г. // Высокое и низкое в художественной культуре. Сост. Ю. Богомолов. Т.1. М.: 2012. С. 167—198.

⁴ Напечатано в Харькове во 2-м «Временнике» 1917 г. // Н. Л. Степанов. Велимир Хлебников. М., 1975. С. 171. Цит. по статье: И. А. Барсова. Харьковские «давидсбюндлеры» // Сто лет русского авангарда: сб. ст. [авт. проекта и науч. ред. М. И. Кату-тян]. М.: Московская консерватория, 2013. С. 337.

⁵ А. Лурье. Наш марш // Новый журнал. Нью-Йорк, 1969. С. 128.

создав на пустом месте пространство, близкое представлениям неофилов о будущих сонорных мирах, «музыке будущего», и средствах управления умами людей.

В союзе с новой властью стали формироваться «социалистические» музыкальные идеалы и утопические перспективы. Особую мистериальность усматриваем и в некоей чисто российской сакрализации понятия *народ*: идеалистичные утопические воззрения на это весьма размытое понятие как на воплощение Мессии – высшей истины. Идеи так понимаемой «демократии» касались и литературы, и теоретических изысканий об искусстве звуков, и композиторской практики; в частности, в стремлении к «новой простоте». Эта тенденция соединялась с расширением таких понятий, как «Литература», «Музыка», «Искусство» и «Культура». Она воплощалась в радикальном вторжении в сферу художественного языка «бытовой речи», письменной и звуковой, в омузыкаливании шумов, брюттизме, в использовании индустриальных звучаний. А также в желании художников идти «навстречу массе», новым средствам массовой коммуникации, сначала казавшимся аттракционами, но реализовавшим важнейшие мечтания своего времени, в том числе и о *звучаниях новых медиа* светлого будущего.

Технологические открытия фиксации звука и изображения не часто относят к плодам авангарда. Однако именно они, подобно изобретению *оперы* тремя веками ранее, воплотили новые утопические представления, позволили радикально изменить отношения повседневности и искусства, культуры и государства, элитарного и массового, уникального и тиражируемого.

Поиски новой выразительности происходили параллельно с обретением и освоением только появившихся технических средств массовой коммуникации. Радио (не столько как реальная возможность, ибо первые опыты вещания о том говорили весьма мало, сколько сама ИДЕЯ РАДИО) казалось одним из воплощений мечты о равном распределении культурных благ и информации, а также важной сферой экспериментов в области звуковых искусств и литературы, по-новому актуализующей ценность СЛОВА, особенно устного.

Завораживало и родство радио с «эфиром», его кажущаяся «нематериальность» и всепроницаемость. Симптоматично, что для создаваемых тогда опусов и новаторских инструментов характерно стремление к «подвешенности», «воздушности» звучаний. Мы встречаем это в эзотеричности скрябинских образов, в уже названных «Формах в воздухе» Лурье; в бесперспективных, но симптоматичных экспериментах, например, первого электронно-оптического инструмента художника-футуриста и музыканта Дм. Баранова-Рощина (1916 г., для «нового типа звучания») и прочих подобных. Желанием «оторваться» от земли и тяжелой обыденности, наполнить эфир всеми достоинствами духовности рождены были и научные предвидения Циолковского, и учение о «ноосфере» (с 1927 года обоснованное Э. ле Руа, Т. де Шардена, развитое В. Вернадским), и восторженные мечтания художников и поэтов, и названия литературных опусов, как «Летающий мальчик» (1922, Кузьмин), «Воздушные пути» (1924, Пастернак) ... Этому близки и более ранние фантазмы «Радио Будущего» в концепции В. Хлебникова, возникающие «из воздуха» без контакта с видимыми струнами и «клавишами», звуки первого электроинструмента – Терменвокса (Thereminvox, 1919—1921).

(Предуведомим читателя, что пространное цитирование литературных текстов, в большинстве не самых известных, а то и не знакомых большинству, кажется нам необходимым, как важнейший материал для размышлений).

Именно к 1921 году относится литературное прозрение Велимира Хлебникова о всеобъемлющем средстве массового общения и воспитания, преобразования, проникнутое утопиче-

скими представлениями, полных восторга перед новым и кажущимся ему могучим медиа⁶. Хлебников начинает свое вдохновенное мечтание, близкое его космологическим мотивам его поэзии, утверждением, что: «Радио будущего – главное дерево сознания – откроет ведение бесконечных задач и объединит человечество».

С могучей метафоричностью и неожиданностью образных сравнений, присущих его «самовитому языку», Хлебников предупреждает об опасности:

«Около главного стана Радио, этого железного замка, где тучи проводов рассыпались точно волосы, наверное, будет начертана пара костей, череп и знакомая надпись: „Осторожно“».⁷

Ибо поэт представляет силу и ответственность перед аудиторией этого могучего средства общения, надеясь, что оно будет разносить только «вести из жизни духа»:

«Радио становится духовным солнцем страны, великим чародеем и чарователем.

Вообразим себе главный стан Радио: в воздухе паутина путей, туча молний, то погасающих, то зажигающихся вновь, переносящихся с одного конца здания на другой. Синий шар круглой молнии, висящий в воздухе точно пугливая птица, косо протянутые снасти. Из этой точки земного шара ежесуточно, похожие на весенний пролет птиц, разносятся стаи вестей из жизни духа. В этом потоке молниенных птиц дух будет преобладать над силой, добрый совет над угрозой»⁸.

Подобно стилистике и метафорике посланий Ницше из трактата «Так говорил Заратустра», поэт рисует величественные картины воображаемого популяризаторского и образовательного воздействия средства информации – еще не реализованного в России в ту пору! – используя ницшеанский хронотоп «снеговой вершины человеческого духа»:

«Дела художника пера и кисти, открытия художников мысли (Мечников, Эйнштейн), вдруг переносящие человечество к новым берегам...

Советы из простого обихода будут чередоваться со статьями граждан снеговых вершин человеческого духа. Вершины волн научного моря разносятся по всей стране к местным станам Радио, чтобы в тот же день стать буквами на темных полотнах огромных книг, ростом выше домов, выросших на площадях деревень, медленно переворачивающих свои страницы»⁹.

В этих стихах – ритмически возвышенных поэтических строках, – Хлебников прозорливо предсказывает в разделе «Радиочитальни», будущую связь радио (как всех последующих медиа, и даже предвещает многие возможности Интернета) с «миром книг», литературой, «научным морем», повсеместным просвещением и моральным влиянием. По его мнению, оно будет могущественнее воздействия церкви (особенно для отдаленных от центров, сельских просторов):

«Эти книги улиц – читальни Радио! Своими великанскими размерами обрамляют села, исполняют задачи всего человечества.

Радио решило задачу, которую не решил храм как таковой, и сделалось так же необходимым каждому селу, как теперь училище или читальня.

Задача приобщения к единой душе человечества, к единой ежесуточной духовной волне, пронесшейся над страной каждый день, вполне орошающей страну дождем научных и художественных новостей, – эта задача решена Радио с помощью молнии. На громадных теневых книгах деревень Радио отпечатало сегодня повесть любимого писателя, статью о дробных степнях пространства, описание полетов и новости соседних стран. Каждый читает, что ему любо. Эта книга, одна и та же для всей страны, стоит в каждой деревне, вечно в кольце читателей,

⁶ В. В. Хлебников. Творения. М. 1914. Цит. статья поэта «Радио будущего» по: В. В. Хлебников. Творения / Под ред., вступ. ст. М.Я.Полякова; сост., подгот. текста и коммент. В. П. Григорьева и А. Е. Парниса. М. 1985. С. 272.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

строго набранная, молчаливая читальня в селах (...) Землетрясение, пожар, крушение в течение суток будут печатаны на книгах Радио... Вся страна будет покрыта станами Радио...»¹⁰

Хлебников придумал русскоязычный синоним слова «радио», в духе сказочной образности своего «самовитого языка» (как в иных подобных своих изобретениях, по модели создания отечественных сложных слов: самовар, паровоз, самолет), – новообразование «*самоглас*». Удивительно, с насколько точной аллегоричностью обобщений поэт указывает материал, черты специфики нового медиа и его объединяющую роль для грядущей радиоаудитории, особенно деревенской:

«Железный рот самогласа пойманную и переданную ему зыбь молнии превратил в громкую разговорную речь, в пение и человеческое слово.

Все село собралось слушать.

Из уст железной трубы громко несутся новости дня, дела власти, вести о погоде, вести из бурной жизни столиц.

Кажется, что какой-то великан читает великанскую книгу дня. Но это железный чтец, это железный рот самогласа; сурово и четко сообщает он новости утра, посланные в это село маяком главного стана Радио»¹¹.

Создавая возвышенную мифологию еще неосуществленного, Хлебников дает блистательное поэтическое описание характера будущих *звучаний*. Он даже предугадывает акустические, тембровые *недостатки* звуковых возможностей молодого радио, сакрализируя их. Ведь в последующей действительности тембровая картина этого медиа ограничивалась, в силу технологических условий, узкой полоской достаточно высоких частот: с «присвистами» (у поэта – это «божественные свисты»), щелчками, помехами, неясностью и слабой различимостью речи. Предугадано и то, что именно музыка Модеста Мусоргского – ставшего для него примером грядущего музыкального гения, – по причудам идеологического выбора, станет одной из самых предпочитаемых советской идеологией для радиопередачи:

«Но что это? Откуда этот поток, это наводнение всей страны неземным пением, ударом крыл, свистом и цоканием и целым серебряным потоком дивных безумных колокольчиков, хлынувших оттуда, где нас нет, вместе с детским пением и шумом крыл? На каждую сельскую площадь страны льются эти голоса, этот серебряный ливень. Дивные серебряные бубенчики, вместе со свистом, хлынули сверху. Может быть, небесные звуки – духи – низко пролетели над хаткой. Нет...

Мусоргский будущего дает всенародный вечер своего творчества, опираясь на приборы Радио в просторном помещении от Владивостока до Балтики, под голубыми стенами неба... В этот вечер ворожа людьми, причащая их своей душе, а завтра обыкновенный смертный! Он, художник, околдовал свою страну; дал ей пение моря и свист ветра! Каждую деревню и каждую лачугу посетят божественные свисты и вся сладкая нега звуков»¹².

Пророчества мастера слова затронули и такую сферу радиоэкспериментаторства, как стремление к звуковому, «красочному» воссозданию не видимых слушателями зрительных образов в советских жанрах «радиофильма» и «радиорепортажа» из театрального зала:

«Почему около громадных огненных полотен Радио, что встали как книги великанов, толпятся сегодня люди отдаленной деревни? Это Радио разослало по своим приборам цветные тени, чтобы сделать всю страну и каждую деревню участницей выставки художественных холстов далекой столицы. Выставка перенесена световыми ударами и повторена в тысячи зеркал по всем станам Радио. Если раньше Радио было мировым слухом, теперь оно глаза, для которых нет расстояния. Главный маяк Радио послал свои лучи, и Московская выставка

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.

¹² Там же.

холстов лучших художников расцвела на страницах книг читален каждой деревни огромной страны, посетив каждую населенную точку»¹³.

Поэт проецирует неслыханные по мощности и смелости контакты отдаленных, вплоть до «противоположных точек земного шара» «беседу» людей на огромном расстоянии, «радиомосты» и интерактивное общение, а также подобные трансляции песенного творчества. По его воззрению, это создаст, согласно принципу «по интересам», своего рода «радиоклубы». Тут можно услышать предвещание не только развития коммуникативных возможностей радио, но и будущих свойств Интернета, общения в социальных сетях... И сколько раз впоследствии будет клиширован, в слабом подобии, его могучий троп «поющего железа»:

«...Гордые небоскребы, тонущие в облаках, игра в шахматы двух людей, находящихся на противоположных точках земного шара, оживленная беседа человека в Америке с человеком в Европе... Вот потемнели читальни; и вдруг донеслась далекая песня певца, железными горлами Радио бросило лучи этой песни своим железным певцам: пой, железо! И к слову, выношенному в тиши и одиночестве, к его бьющим ключам, причастилась вся страна. Покорнее, чем струны под пальцами скрипача, железные приборы Радио будут говорить и петь, повинувшись е <го> волевым ударам.

В каждом селе будут приборы слуха и железного голоса для одного чувства и железные глаза для другого»¹⁴.

Казались беспочвенными фантазиями, хотя сейчас в них усматривают предостерегающие нотки о гипнозе и обмане «голосов сверху», слова поэта о передаче по радио «вкусовых ощущений» и запахов. Будто по воле всемогущего РАДИО, в пору повсеместного голода, станут слушатели сыты сакральными звуками из громкоговорителей. Хлебников грезит о том, что радио, кощунственно уподобляясь Христу, напоит свою аудиторию вином, каковым покажется очарованно-одуренным слушателям вода, и «наложением своих звуков» сможет лечить людей, по воле «Великого чародея»:

«И вот научились передавать вкусовые ощущения – к простому, грубому, хотя и здоровому, обеду Радио бросит лучами вкусовой сон, призрак совершенно других вкусовых ощущений.

Люди будут пить воду, но им покажется, что перед ними вино. Сытый и простой обед оденет личину роскошного пира... Это даст Радио еще большую власть над сознанием страны...

Даже запахи будут в будущем покорны воле Радио: глубокой зимой медовый запах липы, смешанный с запахом снега, будет настоящим подарком Радио стране.

Современные врачи лечат внушением на расстоянии по проволоке. Радио будущего сумеет выступить и в качестве врача, исцеляющего без лекарства»¹⁵.

Дальнейшее повествование вообще находится вне сферы реальности... Зная, что эти строки Хлебников писал глубокой осенью 1921 года, работая ночным дежурным, с должности которого 1 ноября того же года его сократили¹⁶, что его трепала лихорадка, предвещающая смертельную болезнь, – эти «прозрения» можем сравнить с мечтаниями голодных детей о рае как месте, где много сытной еды, подобно тому, что слышим в финале 4-й симфонии Густава Малера...

¹³ Там же.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же. С. 638.

¹⁶ В окт. 1921 г. Хлебников поступил на службу в Тергуброста в Пятигорске, печатал стихи в местной печати. Сохранились два документа этого времени. В списке сотрудников Роста под №56 значится: «Хлебников Виктор Владимирович – ночной дежурный; в 11 армии – председатель литературного ком <итета>; беспартийный; ул. К. Маркса 4» и в приказе №31: «С первого сего ноября с должности ночного дежурного увольняется тов. Хлебников», – вероятно, подобно герою «Котлована» Андрея Платонова, «из-за задумчивости посреди всеобщего темпа труда» // Примечание А. Парниса / «Красная новь», 1927, №8, с. 185. Печ. по IV, 290 // URL: <http://www.rvb.ru/hlebnikov/tvorprim/272.htm> и URL: <http://www.rvb.ru/hlebnikov/tekst/06teor/272.htm>.

В целом, «Радио-рай» Хлебникова предстает локусом утопического единения «мировой души». Единения подобно тому, куда, как мечтал и композитор Александр Скрябин, «солется человечество», для чего поэт привлекает ныне даже смешные, химерические аргументы:

«Известно, что некоторые звуки, как „ля“ и „си“, подымают мышечную способность, иногда в шестьдесят четыре раза, сгущая ее на некоторый промежуток времени. В дни обострения труда, летней страды, постройки больших зданий эти звуки будут рассылаться Радио по всей стране, на много раз подымая ее силу»¹⁷.

Он мечтал, как в руки «Радио будущего», ставшего объединением в единой воле сознания человечества, перейдет народное образование. «Верховный совет наук» будет рассылать уроки и чтение для всех училищ страны – высших и низших:

«Учитель будет только спутником во время этих чтений. Ежедневные перелеты уроков и учебников по небу в сельские училища страны, объединение ее сознания в единой воле»¹⁸.

Обобщая все названные функции нового (ныне понимаем – многих новых) медиа, которое он считает спасителем духовной и общественной жизни людей, Хлебников завершает свое возвышенное послание тем же мечтанием радостного ЕДИНЕНИЯ человечества, к которому пришел еще в 1913—1914 годах Александр Скрябин. Но композитор считал, что слияние человечества произойдет с помощью написанного им словесно-музыкального «Действа»; Хлебников же видит и слышит Мессию в воображаемых им средствах и возможностях Радио:

«Так Радио скует непрерывные звенья мировой души и сольет человечество».

Русский авангард был продолжением стремления тотального преобразования действительности, став крайней точкой утопических исканий. Симптоматично, что радикальные преобразования в области художественного языка и инструментария соединялись в утопических разработках с нацеленностью на изменение традиционной системы культуры в иную, ориентированную на «массы», коммуникацию. Россия грезила гимнами грядущему: смело шла навстречу механическому инструментарию наравне с предчувствиями утопии равенства в демократически равномерном распространении музыки (как в 1912 г. в переводе манифеста 1907 г. Ф. Бузони «Эстетика новой музыки»).

В музыкальных образах также предстал и развивался утопический миф о «Машине» – важнейший в мифологии футуризма.¹⁹ Многие сочинения указанного нами в заглавии статьи периода воплощали представления композиторов о спасительной механистичности – и как о человекоподобном механизме и, напротив, как об отображении автоматоподобной человеческой сущности.

Впоследствии на российскую идеологическую поверхность всплывает иная модель, соединяя два предыдущих представления о будущей жизни: «владыкой мира будет Труд». При чем сакрализации подвергается только труд физический, механический; материалом музыки представляется любое внеэмоциональное «звучащее вещество», производимое материальными орудиями. Опираясь на футуризм Маринетти и брюитизм, даже выдающийся философ М. Друскин писал: «не надо загрязнять материал (музыкальный – *Е.П.*) человеческими переживаниями... надоели пустые звучания современных инструментов... необходимо учесть все возможности звучащего вещества... и без эмоционального предрасположения и без эстетических предрассудков... подчинить все, что звучит, власти организующего труда»²⁰.

¹⁷ Радио будущего // В. В. Хлебников. Творения. М. 1985. С. 272.

¹⁸ Там же.

¹⁹ D. Lombardi. Nuova Enciclopedia del Futurismo musicale. Milano: Mudima Edizioni s.t.l., 2009. P. 188—200.

²⁰ М. С. Друскин. Звучащее Вещество / Доклад сотрудника фонологического отдела. СПб.: 1923 // URL: http://www.thereimin.ru/archive/phono_druskin.htm.

Вышеназванное объединялось в звукомзыкальных концептах и посланиях «навстречу» новорожденному радио. Потому программным представляется суровый и масштабный образ радиозвучаний как воображаемой сонористики будущего в «Ордере 6» поэмы Алексея Гастева «Пачка ордеров» (Рига, 1921), где метафорически дана картина (не) возможных мировых соотношений и созвучий и где дирижером («капельмейстером») выступает само новое средство массовой коммуникации:

*«Азия – вся на ноте ре.
Америка – аккордом выше.
Африка – си-бемоль.
Радиокапельмейстер.
Цикловиолончель – соло.
По сорока башням – смычком.
Оркестр по экватору.
Симфонии по параллели 7.
Хоры по меридиану 6.
Электроструны к земному центру.
Продержать шар земли в музыке / четыре времени года.
Звучать по орбите / 4 месяца пианиссимо.
Сделать четыре минуты вулкано-фортиссимо.
Оборвать на неделю.
Грянуть в вулкано-фортиссимо-кресчендо:
Держать на вулкано-полгода.
Спускать до нуля.
Свернуть оркестраду»²¹.*

Ныне кажется: стиль Гастева близок раннему языку футуристов, будитлян, и предвещает Маяковского, однако напомним, что «Пачка ордеров» написана до 1920 года.

Маяковский же, с его тонким слухом к звучанию современности, грандиозностью прозрений о будущем и в то же время конструктивистской «практичностью» применения мечтаний «в интересах пролетариата», по-своему отобразил нашу тему. Первого певца революции – возможно, следуя Хлебникову, – завораживало радио: его роль в политической борьбе и новой действительности. С середины 1920-х годов этот вид медиа активно отображается, звучит в его тестах и как метафора, и как реальность.

Стоит целиком привести написанное в 1925 году стихотворение Маяковского с говорящим названием «Радио-агитатор». В нем соединены утопические представления поэта о сверхчеловеке и подвластном людям, с изобретением радио, преодолении пространственной дали и временных законов; причем «агитация» здесь не «просоветская», вовсе не идеологического свойства, а шире и величественнее:

*«Предела
человечеству нет.
И то,
что – казалось – утопия,
в пустяк
из нескольких лет
по миру шагает,*

²¹ А. Гастев. Пачка ордеров. Рига, 1921 // URL: http://az.lib.ru/g/gastew_a_k/text_0005.shtml.

топая.
Была ль
небывалей мечта!
Сказать,
так развесили б уши!
Как можно в Москве
читать,
а из Архангельска
слушать!
А нынче
от вечных ночей
до стран,
где солнце без тени,
в мильон
ушей слухачей
влезают
слова по антенне!
Сегодня нет
ни времен, ни пространств,
не то что
людской голос —
передадим
за сотню стран
и как
шевельнется волос!
А, может быть,
и такое
мы
услышим по воздуху
скоро:
рабочий
Америки и Чухомы
споются
одним хором.
Чтоб или
скорей
века без оков,
чтоб близилась
эта дата —
бубни
миллионом
своих языков,
радио-агитатор!»²²

Поразителен масштаб мечтаний, предвидений поэта – в 1925 году, когда круг деятельности отечественного радио, хотя оно уже имело возможность известить всю страну о смерти

²² Радио-агитатор // Маяковский В. В. Собрание сочинений в 13 томах. М.: Гос. изд-во худож. литературы, 1957. Т. 7. С. 262—263.

Ленина и Фрунзе, был еще очень узок. А Маяковский предвидит не только радиопропаганду литературных произведений по радио, не только ставшее реальным лишь много десятилетий спустя «музицирование через континенты», но и объединение всего человечества единым информационным полем!

Однако всего годом позже ситуация стала иной: появились новые декреты об идеологическом контроле искусства и культуры, в том числе и в радиоэфире. И в следующем опусе поэта – сочинении «заказном» – радио уже активно выступает воистину ярким борцом за социальную справедливость, пропагандистом общепринятых ценностей.

Это пьеса-киносценарий, «революционный гротеск в трех картинах» под знаменательным титулом «Радио-октябрь», где третье действие открывается описанием места действия: «Посреди площади – радиобашня». Пьеса написана по заказу Московского театрального издательства в сентябре—октябре 1926 года совместно с О. Бриком, которому принадлежит прозаическая часть идеологически ангажированного текста, а Маяковскому – стихи²³. И *радиобашня* предстает в пьесе важнейшим персонажем (может, скорее годным для реализации в радиопостановке, не в зрительных образах кино?). Сначала банкир старается использовать радио в своих целях, словно пошлое развлечение:

*«Я
возвел
величайшее достижение культуры,
чтобы
могли заняться
фокстротом».*

Однако обозначенная персонажем мужского рода *радиобашня* отвечает на то, что ныне считается законной «рекреативной функцией», «потребностью развлекательности», многозначительным молчанием, от чего дочь банкира раздражена:

*«Что он молчит,
как рыба зимой?
Это не радио,
а «великий немой»».*

Радио же громко призывает «Всем, всем, всем», что не нравится «буржуям», и дочь банкира вздрагивает и затыкает уши. Ужасается и полицмейстер:

*«Ну и рот;
ну и орет!
Прокурор:
Такие пилюли
чересчур железные,
нежным организмам
не очень полезные».*

Радиобашня продолжает вещание, уподобляясь трибуну-глашатаю:

²³ Радио-Октябрь // Маяковский В. В. Собр. соч. в Т. 11. М.: 1958. С. 438. Пьеса «Радио-Октябрь» вышла и отдельным изданием (Московское театральное издательство, 1927. 16 с.) Постановки пьесы к 9-ой годовщине Октябрьской революции готовил ряд коллективов «Синей блузы» в рабочих клубах и на концертных площадках.

*«Всем, всем, всем,
всем,
кто жиреет, рабочих когтя,
напоминаем —
жив Октябрь.
Крестьяне, рабочие
фронтом единым —
здесь
Советской земли
господином».*

Таким образом, радио предстает тут не просто «имперсональным персонажем», но неким воплощением ГЛАСА народа, ибо у него происходит «виртуальный», как сказали бы ныне, диалог с другим персонажем – «Тюрьмой», которая ему отвечает:

«Слышим, товарищ, слышим. Этим живем, этим дышим».

Тут уж радио вовсю начинает «агитировать», упоминая и причину своего «голошения» – годовщину Революции (в целом, этот опус, созданный явно в «служебных целях», перенасыщен прямолинейной малохудожественной риторикой). Башня призывает весь мир к безжалостной борьбе:

*«Других государств угнетенные блузники!
Рабы заводов!
Правительства узники!
Долго ли будете
смирны и кротки?
Берите
своих буржуев
за глотки!»*

И, «глубже вонзая слов острия», вырастая до «Радио-октября», громкоговоритель трибун побеждает «врагов революции» своим железным голосом:

*«Рабочий
каждой зажатой земли,
сегодня
радиоглотке внемли! (...)
Сожжем электричеством
жизнь блошиную!
Где пальцем царапали —
двинем машиною. (...)*

Будто бы предвещая каждодневное – дважды – звучание по радио Гимна СССР, Маяковский завершает пьесу пением Интернационала:

*Пойте, рабочие мира и зала,
чтоб всех*

*эта песня
сегодня связала!
Вставай, проклятьем заклеянный,
весь мир голодных и рабов,
кипит наш разум возмущенный
и в смертный бой вести готов!.. и т. д. Интернационал». [1926]*

История этой идеологической поделки говорит о ее грубом идеологическом приспособлении для «глотателей пустот, читателей газет» (Марина Цветаева). Так, вскоре после создания этого текста к девятилетию революции, пьесу адаптировал журнал «Синяя блуза» для праздника 1 мая²⁴, под названием «Радио-Май», и так ее в 1929 году поставили в Париже на «Польской сцене», затем – в Киеве. Во время войны «Радио-Октябрь» ставился на самодеятельных сценах Польши. Даже в 1957 году, с добавлением фрагментов иных текстов поэта, эта агитка была исполнена студентами ГИТИСа (рук. В. В. Петров) под заглавием «Радио-Фестиваль» к Всемирному фестивалю молодежи.

Уже в 1928 году радио, как тема и как вещный объект новой действительности, точнее, уже материализовавшийся призрак коммунистической утопии, вновь обусловило создание строк Маяковского под симптоматичным заглавием «Рассказ рабочего Павла Катускина о приобретении одного чемодана». Это уже не прямолинейный ангажированный текст, а талантливое «лиризованное» идеологическое послание с рекламным уклоном, рассказывающее о пользе радиоприемника, написанное с лихостью, остроумием, талантом, свойственными поэту.

Здесь внешне бытоописательное повествование вспыхивает «прорывами», как это присуще поэтике Маяковского, магически завораживающую, с убедительной конкретностью, лиричностью и юмором описываемую псевдореальность рая социализма. Начиная с имитации простонародной речи, прямого обращения к рядовому слушателю, автор детально, сочно живописует процесс установки «радиоточки» и главную составляющую ее содержания, речи вождей:

*«Я
завел
чемоданчик, братцы.
Вещь.
Заграница, ноздрю утри. (...)
Внутри
в чемодане —
освещение трехламповое.
На фибровой крышке —
чертеж-узор,
и тот,
который
музыку нахлопывает,
репродуктор —
типа Диффузор.
Лезу на крышу.*

²⁴ Текст пьесы был частично изменен и дополнен стихотворением Маяковского и Н. Н. Асеева «Первый первомай» (Там же: Маяковский В. В. Собр. соч. Т. 7. С. 373). В таком виде под названием «Радио-Май» пьеса была напечатана в журнале «Синяя блуза» (М. 1927, N. 5—6 [53—54], март).

*Сапоги разул.
Поставил
на крыше
два шеста.
Протянул антенну,
отвел грозу...
Словом —
механика
и никакого волшебства.
Помещение, знаете, у меня —
мало.
Гостей принимать
возможности не далó.
Путь, конечно, тоже
до нас
длинен.
А тут к тебе
из чемодана:
«Ало, ало!
К вам сейчас
появится
товарищ Калинин».
Я рад,
жена рада.
Однако
делаем
спокойный вид.
— Мы, говорим,
его выбрали,
и ежели
ему
надо,
пусть
Михал Ваньич
с нами говорит».*

Фактически Маяковский описывает утопическое, для того времени, использование радио «по востребованию», ныне называемое принципом on demand²⁵. «И тогда писали письма на радио с просьбами дать прозвучать желаемому произведению», — возразит читатель. Да, похоже, уже и начали писать; специальные отделы вещательных организаций вскоре станут фиксировать так называемые «культурные ЗАПРОСЫ населения». А также — нередко выполнять, а чаще *имитировать* их УДОВЛЕТВОРЕНИЕ в «концертах по заявкам».

Ибо часто в письмах выражались пожелания публики: примитивные, даже с угрозами радиослушателей («только чтоб Бетховен не мешал нам отдыхать»), и — в письме слесаря, узнавшего, что «свою музыку, которую вы передаете постоянно, Бетховен писал для царя и графов его. Так за что мы боролись?... Вы хотите, чтобы мы украшали наш пока еще суровый быт этой скукой, да еще контрреволюционной. Может, нужна помощь рабочего контроля? Так

²⁵ По запросу (англ.) — прим. ред.

мы это с удовольствием...»)²⁶. Не зря длительный период шла дискуссия о содержании эфира «Частушка или Бетховен?»

Маяковский же воссоздает свое понимание «идеального воплощения» принципа высокого культурного запроса: ведь его «Катушкин» мечтает, что получит «на дом оперу «Кармен». Однако честное перо художника не может не фиксировать – словно случайные – интонации требовательного приказа-«запроса», открывающие хамские, приказные, потребительские обертоны просьбы рабочего. И в этом усматривается прозрение тех сторон этой утопической картины, которые приведут впоследствии к формированию «сервилистского» отношения к СМК и в целом – к искусству и культуре, на грани бесцеремонности:²⁷

*«– Подать, говорю,
на дом
оперу «Кармен». —
Подали,
и слушаю,
в кровати лежа».*²⁸

Но все же преобладает в этих стихах чувство радостной благодарности новому средству коммуникации, осуществленному фрагменту утопии. Притом, как свойственно было тогдашней пропаганде, все технические новшества считались достижением только лишь Советской власти:

*«Очень приятное это —
р-а-д-и-о!
Завтра —
праздник.
В самую рань
слушать
музыку
сяду я.
Правда,
часто
играют и дрянь,
но это —
дело десятое.
Покончил с житыишком
пьяным
и сонным.
Либо —
с лекцией,
с музыкой либо.
Советской власти
с Поповым и Эдисонами
от всей души*

²⁶ Журнал «Говорит Москва». 1931. №11. Характерен и негативный отклик на трансляцию непонятной коллективу слушателей оперы «Борис Годунов», с пожеланием передачи понятных народных песен (Радиослушатель. 1928. №12. С. 2).

²⁷ Подробнее об этом см.: Е. М. Петрушанская. Эхо радиовещания в 1920—30-е годы. Музыкальная гальванизация социального оптимизма // Советская власть и медиа. Там же. С. 124.

²⁸ В. В. Маяковский. Собр. Сочинений в 13 томах. Т. 9. М., 1958. С. 317- 319.

пролетарское спасибо!»²⁹

Обобщая черты всего блока поэтических текстов второй половины 1920-х годов (гипертекст позднего периода творчества Маяковского), выскажем предположение о глубинной связи личности их автора с радио не только как актуальной приметой времени, как одним из сквозных, важнейших образов осуществления сверхчеловеческих возможностей, но и как феноменом, особенно близким поэту.

Представляется, можно усмотреть некую идентификацию мастера советской словесности, человека огромного роста, громкого, резкого, в силу напористости и внутренней хрупкости даже прямолинейного, выступающего в роли «глашатая-главаря», над всеми литераторами выделенного ярлыком «первого поэта революции», но душевно одинокого, – с РАДИОБАШНЕЙ. Радиобашней – реальным устройством, прибором, высокой вехой на плоской местности и в то же время – метафорой силы, чутко откликающейся на запросы современности, громкогласной нередко не только от наглости, но от желания заглушить собственные сомнения; от бессилия – орущей, яростно призывающей массы к живым реакциям. Таким «железным голосом» стремился говорить со слушателями поздний Маяковский. Ему не удавалось соответствовать принципу «On Demand», его послания переставали достигать цели, и «рупор» его громкоговорителя замолчал...

Может быть, и по причине ощущения радиотрансляции в качестве некоего продолжения, непосредственного распространения своего авторского послания, Маяковский в статье «Расширение словесной базы» (1927)³⁰ ставит условием правильного истолкования стихов только авторскую интерпретацию и обучение чтецов по радио «с авторского голоса»; здесь он также провозглашает преимущество «актуальности» слова перед его «художественностью»:

«Мы поняли и прокричали, что литература – это обработка слова, что время каждому поэту голосом своего класса диктует форму этой обработки, что статья рабкора и «Евгений Онегин» литературно равны, и что сегодняшний лозунг выше вчерашней «Войны и мира», и что в пределах литературы одного класса есть только разница квалификаций, а не разница возвышенных и низменных жанров. (...) революция – это не перерыв традиции.

Революция не аннулировала ни одного своего завоевания. Она увеличила силу завоевания материальными и техническими силами. Книга не уничтожит трибуны. Книга уже уничтожила в свое время рукопись. Рукопись – только начало книги. Трибуну, эстраду – продолжит, расширит радио. Радио – вот дальнейшее (одно из) продвижение слова, лозунга, поэзии. Поэзия перестала быть только тем, что видимо глазами. Революция дала слышимое слово, слышимую поэзию. Счастье небольшого кружка слушавших Пушкина сегодня привалило всему миру.

Это слово становится ежедневно нужнее. Повышение нашей культуры, отстраняя изобразительные (плакатные), эмоциональные (музыка) прикрасы, гипнотически покоряющие некультурного, придает растущее значение простому, экономному слову. Я рад был видеть на Советской площади ряд верстовых столбов времени, на которых просто перечислялись факты и даты десятилетия. (...) «Жизнь искусства», сравнивая кинокартину «Поэт и царь» с литмонтажем Яхонтова – «Пушкин», отдает предпочтение Яхонтову. Это радостная писателям весть: дешевое слово, просто произносимое слово побило дорогое и оборудованнейшее киноискусство.

Литературные критики потеряют свои, характеризующие их черты дилетантизма. Критику придется кое-что знать. Он должен будет знать законы радиослышимости, должен будет уметь критиковать не опертый на диафрагму голос, признавать серьезным литературным минусом скверный тембр голоса. (...) Критик-социолог должен из отделов печати направлять редак-

²⁹ В. В. Маяковский. Там же. Т. 9. М., 1958. С. 319–320.

³⁰ В. В. Маяковский. Собр. Соч. Т.10. М., 1959. С. 159–163.

тора. Когда напишут, критиковать поздно. Критик-формалист должен вести работу в наших вузах, изучающих словесное мастерство. Критик-физиолог должен измерять на эстраде пульс и голос по радио, но также заботиться об улучшении физической породы поэтов. (...)

Я не голосую против книги. Но я требую пятнадцать минут на радио. Я требую, громче чем скрипачи, права на граммофонную пластинку. Я считаю правильным, чтобы к праздникам не только помещались стихи, но и вызывались читатели, чтецы, раб-читы для обучения их чтению с авторского голоса».³¹

Конечно, не только великие поэты воссоздавали образ радио как атрибута счастливого «сегодня» и утопического «завтра». Тема была актуальной и востребованной, политически выгодной, потому ее отображали многие литераторы, чаще – «на потребу дня».

Известно, что чрезвычайно важным и волнующим представлялась, в огромной России с ее просторами, не подвластными ранее охвату, возможность с помощью радио доставить политически идеологически нужную информацию в достаточно отдаленные уголки, где стало функционировать вещание. Потому одним их важнейших идеологи признали соединение радио и мира деревни.

Потому и не случайно заглавие, кажущееся пожароопасным, но внятно говорящее об электрификации деревни, поэтического сборника «Провода в соломе». Оно собрало сочинения важного в СССР поэта Михаила Исаковского. Из этого сборника часто цитируют знаменательные, весьма выразительные строки стихотворения «Радиомост» (1925):

*«К деревням и селам из столицы
Протянулись радиомосты. (...)
И в углу прокуренном Нардома,
Сбросив груз соломенной точки,
Вечером доклад из Совнаркома
Слушали, столпившись, мужики.
Грудь полна восторженного гула,
Но кругом немая тишина, —
Будто всех внезапно захлестнула
Голубая радиоволна.
А когда невидимые скрипки
Зазвенели струнами вдали, —
Теплые, корявые улыбки
На корявых лицах зацвели»³².*

Максим Горький в подборке рецензий на стихи советской печати этого периода прозорливо отметил:

«А вот Госиздат напечатал книжку стихов крестьянина Михаила Исаковского „Провода в соломе“. Этот поэт, мне кажется, хорошо понял необходимость и неизбежность „смычки“ (города и деревни – Е.П.), хорошо видит процесс ее и прекрасно чувствует чудеса будних дней».

³¹ Там же. С. 161—163.

³² М. В. Исаковский. Провода в соломе. Кн. Первая // Сибирские огни. Сибирское краевое отделение государственного издательства, 1928. С. 216.

Горький почти целиком цитирует стихотворение «Радиомост»; приведем и мы ранее не приведенные важные для темы строки. А последующие замечание писателя подтверждает, что именно радио было призвано способствовать «наведению мостов» между городом с его идеологическим диктатом и считавшейся «убогой» деревней:

«Каждый день суров и осторожен, / Словно нищий у чужих ворот: / Был наш край от мира отгорожен / Сотней верст, десятками болот. / Эта глушь с тоскою неразлучна, / Ветер спал на старом ветряке. / Падал дождь. И было очень скучно, / И дремали мысли в тупике. / Но взметнулись, вспыхнули зарницы. / Чрез болота, пашни и кусты, / К деревням и селам из столицы / Протянулись радиомосты» (...) / Этот день никто не позабудет, / Этот день деревню поднял в высь. / И впервые неохотно люди / По своим избушкам разбрелись».

Михаил Исаковский не деревенский, а тот новый человек, который знает, что город и деревня – две силы, которые не могут существовать отдельно, и знает, что для них пришла пора слиться в одну, необоримую творческую силу, – слиться так плотно, как до сей поры силы эти никогда и нигде не сливались. В сущности, именно этот мотив и звучит во всех стихах Исаковского:

«Разбудили сразу, растревожили, Сердце бьет во все колокола, Мы воскресли, Мы сегодня ожили, Чтоб творить великие дела».

Наряду с сочинениями, где концепции, предощущение, мечты о радио были сугубо или в основном позитивными, есть немало строк с первых послереволюционных лет, которые литераторы посвящали опасениям, связанным с ориентацией на «массу» и на участие «техники» в творческой деятельности. В свете негативной символики представляли в их текстах послереволюционные и все ужесточающиеся условия сотрудничества мастеров словесности с государством, а также образы наступающего «завтра», с его неперменным призывом – радио.

Восторг от идеи радио не разделяли художники слова, видевшие в этом средстве коммуникации метафору воплощения самых опасных тенденций управления искусством и людьми. Поэт Михаил Кузмин писал о невозможности предписывать пути высокому творчеству при полной допустимости диктовать «каждодневному искусству»: «Камертон минутному, заздравному или зауспокойному, всегда несвободному и без того *хору*». Для него «хор» уже приобрел тревожный смысл: это порабощение коллективом вольного духа искусства, грозящее потерей поэтических «крыльев», как в стихотворении «Летающий мальчик» (1921): «Не страшны страхи эти – / Огонь, вода и медь, / А страшно, что в квинтете / Меня заставят петь»³³.

Приводя и обсуждая литературные тексты, где предстают образы радио, рождающие антиутопические пророчества, вспомним, что с начала XX века все большую роль стал играть феномен *скорости*, повышение темпа мышления, действий и звучаний. Отметим угрозу абсолютизации этого параметра – то, что поэт интуитивно ощущал огромной опасностью внедрения «нечеловеческого»: метафорическое «ускорение»³⁴.

Завороженность механическим, тиражируемым, скоростью воздействовала подсознательно. После недавнего рабского крепостного права и стремительной демократизации в России, это предвещало ее особое массовое общество. Следующим этапом станет то, о чем писал Ж. Бодрийяр: «Автоматизация – это определенная замкнутость, функциональное излишество, выталкивающее человека в положение безответственного зрителя (...) мечта о поко-

³³ Е. Толстая. Пастернак и Кузьмин. К интерпретации рассказа «Воздушные пути» // Пирь серебряного века / Литература и история. Литературоведение // URL: <http://silver-age.info/pasternak-i-kuzmin-k-interpretacii-rasskaza-vozdushnye-puti/2/>.

³⁴ И. Бродский. Интервью о музыке // Петрушанская Е. Музыкальный мир Иосифа Бродского. СПб.: изд. «Звезда», 2004. С. 15.

ренном мире, о формально безупречной технике, обслуживающей инертно-мечтательное человечество»³⁵.

Потому разнонаправленные, казалось бы, устремления авангардистов и низкая прикладная «автоматическая музыка» влияли на формирование общественного сознания, обретая ореол (истинность коего амбивалентна) воплощения единственно разумного, справедливого будущего устройства страны.

Для России это грозило уникальным созданием целостности, устремленной не на выравнивание прежних различий, позиций существования, целей, методов, а на *унификацию*, формирование «подобных» меж собой сочленов, в устах поэта – безликих «гвоздей» (метафора возникла не без влияния «Баллады о гвоздях» Н. Тихонова, 1919), забитых в здание строящегося советского «светлого будущего».

Мечты о «невозможном мире» ярко воплощались в литературных описаниях неслыханного, не бывавшего. Так, в романе «Мы» Евгения Замятина (1920) обратим внимание на не только известные сюжетные коллизии и невозмутимо спокойные, зловещие картины «общества будущего», но и авторские представления о соответствующих им звучаниях – нередко исходящих из радиоприбора или громкоговорителя³⁶. Они отображают незнанные перспективы сферы чувств, пугающую трансформацию соотношений рации и интуиции в повседневности, как и того, что трактуется как искусство.

«Мы» предвещает очень многое в отечественной философии и идеологии. Подобное, казалось бы, «носилося в воздухе» с первых лет революции, развивая идеи русского космизма и представления о расширении возможностей людского рода. Так, происходящее в романе Замятина, являет собой прозрения в художественной форме антиутопии тех задач, которые ставил перед будущим, задолго до нынешнего «трансгуманизма», Лев Троцкий: «Жизнь, даже чисто физиологическая, станет коллективно-экспериментальной»³⁷.

За несколько лет до открытия советского радиовещания в тексте Замятина возникает важнейший кентаврический (некая смесь человека с машиной) персонаж – киберг. Это некто «фонолектор», в котором можно увидеть также и прообраз радио-пропагандистов, в том числе в передачах о музыке. Сама же музыка – показательная часть всего искусства будущего – предстает как победа рации над «вдохновением», разума над чувствами, совестью, верой. А главное, фонолектор описывает «музыкаметр», позволяющий нелюдям-«номерам», с помощью мнимо художественных посланий напрямую впитывать директивные указания. Фонолектор, конечно, олицетворяет имперсональные «голоса сверху». Вот он повествует о:

«...нашей музыке, математической композиции (математик – причина, музыка – следствие)», описывая механическую модель ранее спонтанного творчества, «недавно изобретенный музыкаметр»:

«...Просто вращая вот эту ручку, любой из вас производит до трех сонат в час», в отличие от прежних «припадков вдохновения – неизвестной формы эпилепсии»³⁸.

³⁵ Ж. Бодрийяр. Система вещей. М., 1995. С. 92—93.

³⁶ Напомним, что в 1927 году Е. Замятин участвовал в создании либретто фантазмагорической оперы Д. Шостаковича «Нос» (им написана сцена пробуждения Ковалева в первом акте).

³⁷ Дополним эту цитату тем, как индивид должен будет, по Л. Троцкому, «...гармонизовать себя самого. Он поставит себе задачей ввести в движение своих собственных органов при труде, при ходьбе, при игре, высшую отчетливость, целесообразность, экономию и тем самым красоту. Он захочет овладеть полубессознательными процессами в собственном организме: дыханием, кровообращением, пищеварением, оплодотворением и, в необходимых пределах, подчинит их контролю разума и воли. (...) человеческий род, застывший homo sapiens, снова поступит в радикальную переработку и станет под собственными пальцами объектом сложнейших методов искусственного отбора и психофизической тренировки» // Л. Троцкий. Литература и революция. Пг., 1923. С. 80 // URL: <http://mreadz.com/new/index.php?id=36895&pages=80>.

³⁸ Е. И. Замятин. Мы. Роман. М.: Художественная литература, 1989. С. 18—19.

Потому «теперешняя музыка» в мире замятинской антиутопии будущего общества – это «живительные потоки, лившиеся из громкоговорителей»³⁹, – ...где «живительным» является гальванизирующий роботоподобных механический марш, созвучный послеобеденной коллективной прогулке безличностных «номеров»:

«Как всегда, Музыкальный Завод всеми своими трубами пел Марш Единого Государства», когда «мерными рядами, по четыре, восторженно отбивая такт, шли номера – сотни, тысячи номеров...»⁴⁰.

Или:

«хрустальные хроматические ступени сходящихся и расходящихся бесконечных рядов – и суммирующие аккорды формул Тэйлора, Маклорена; целотонные, квадратногрузные ходы Пифагоровых штанов; грустные мелодии затухающе-колебательного движения; переменяющиеся фраунгоферовыми линиями пауз яркие такты – спектральный анализ планет... Какое величие! Какая незыблемая закономерность! И как жалка своевольная, ничем – кроме диких фантазий – не ограниченная музыка древних...»⁴¹.

Тут словно смыкаются особенности текстов изящной словесности, грезящих о величии грядущего «счастливого общественного устройства» и соответствующей ему «музыке будущего», – и воспаленные пассажи музыковеда Арсения Авраамова – мечтателя, исследователя также в области микроинтервалики, чьи терминологические и теоретические поиски шли параллельно четвертьтоновым открытиям других русских новаторов – Ивана Вышеградского, Николая Обухова; их предваряли утопические идеи Артура Лурье о музыке «четвертичных тонов»⁴².

В реальности бурной художественной жизни первых послереволюционных лет это совмещалось с яростным отрицанием темперированной музыки прошлого (похоже, ее сочли жесткой социальной регламентацией в мире звуков), вплоть до поданного Луначарскому – в том же, что и создание антиутопии «Мы», 1920 году – предложения Авраамова: просто «сжечь все рояли». Ведь рояль является итогом борьбы за темперированный музыкальный строй, он – «король» инструментов, спутник буржуазного и дворянского быта и, согласно целям социальной борьбы, потому должен подлежать полному уничтожению! Да и сама деструкция дивных звуков и гармоничных сонорных миров прошедших эпох, заметим, буквально воплощает пафос утопического манифеста. Ведь недаром в переводе А. Коцем стихов песни «Интернационал» этот символ сражающегося с остальным миром пролетариата (и ставшего гимном РСФСР и СССР), поющие клянутся осуществить тотальное уничтожение прежнего мира – как мира насилия:

«Весь мир насилия мы разрушим / до основания, а затем / мы наш, мы новый мир построим. / Кто был никем – тот станет всем!»

Об этом плане экстремиста Арсения Авраамова (под псевдонимом «Реварсавр»)⁴³ сожжения роялей вспоминал, преображая реальность в обозначенном им жанре «иронической фантастики», писатель, друг и «черный гений» Есенина, Анатолий Мариенгоф. По его описанию А. В. Луначарский на проект Авраамова осторожно заметил:

«...доложу о вашем предложении товарищу Ленину... не очень уверен, что он даст согласие на ваш гениальный проект. Владимир Ильич, видите ли, любит скрипку, рояль...»,

Ему возражал увлеченный деструктивными планами Реварсавр:

³⁹ Там же. С. 18.

⁴⁰ Там же, С. 10—11.

⁴¹ Там же, С. 19—20.

⁴² А. Лурье. К музыке высшего хроматизма // Стрелец. Петроград, 1915.

⁴³ О нем мы неоднократно писали, начиная с нашей работы: Е. М. Авербах. Музыка и СМК: из прошлых прозрений, прогнозов и проблем // В зеркале критики. Сб. ст. Отв. ред. В. Бореев, С. Фурцева. М.: «Искусство», 1985. С. 214—230; до статьи «Агит-гиньоль»: О музыке для масс по Авраамову и Термену // Ракурсы. Сб. ст. Вып. 9. Ред.-сост. А. С. Варганов. М.: Труды Государственного института искусствознания (ГИИ), 2012. С. 262—286.

«Рояль, эта интернациональная балалайка! – Перебил возмущенный композитор. – Эту балалайку с педалями... я уж, во всяком случае, перестрою» (...) Потом слушали с Есениным и прочими вещи, написанные Авраамовым для специально перестроенного им рояля...».⁴⁴

Тут уместно небольшое отступление. Наверняка таланты-пророки предчувствуют, ощущают, предвещают опасность, реально нависающую над тем, что ими любимо. И в том числе над всем тем, что и воплощает мир роялей («фортепианы вечером»), озлобленно трактуемый большевиками как меланхолический, даже враждебный. Потому, возможно, и Михаил Булгаков с таким упоением воссоздавал в своих произведениях некие ниши духовного уюта. Таковы упоительные булгаковские сцены у освещенного чудной лампой рояля или пианино с нотами на пюпитре со звуками из прекрасного «прежнего времени»: из опер «Аида», «Фауст», со вспышками светлой праздничности в вальсе и ликующей тожественности маршей, без революционной оголтелости и механистичности.

Вспомним образ радио и у этого писателя. Когда Хлебников в своих прозрениях будущего средства реализации утопии утверждал, что:

«...малейшая остановка работы Радио вызвала бы духовный обморок всей страны, временную утрату ею сознания» (см. ранее),

– он не ошибался. Это «наркотическую» функцию радио как диктатора и своего рода *гальванизатора* (о чем подробнее – в нашей статье о «музыкальной гальванизации социального оптимизма»⁴⁵) усматриваем и в кратком выразительном намеке из не представленной тогда на сцене, фактически запрещенной пьесы Булгакова «Адам и Ева».

В этой пьесе о мировом катаклизме с участием молодой и наивной советской пары, – как первые, по Библии, люди, – с самого начала весьма важна авторская ремарка. Ремарка эта свидетельствует о контрастах сонорной атмосферы нового и старого, о важных для дальнейшего действия вещественных атрибутах на сцене и гласит, что там:

«...заметен громкоговоритель, из которого течет звучно и мягко „Фауст“ из Мариинского театра. Во дворе изредка слышна гармоника»⁴⁶.

Однако трансляция романтической оперы из Мариинского театра (внимая которой герой пьесы Адам возмущается, что не может «быть в кухне», когда «Фауст» по радио идет!») неожиданно переходит в иные звучания.

Радио, как символ «верхних сил», «голоса государства», меняет свои репертуарные, «звучные и мягкие», – а главное, идеологические и этические предпочтения. И они словно услышаны писателем из ближайшего будущего, в авторской ремарке:

«В громкоговорителе мощные хоры с оркестром поют: «Родины славу не посрамим!»

Но и эта стадия преображения радио переходит в иную: звуковое состояние разрушения, «военного положения». Эдем – милый, уютный рай для любящих, Адама и Евы – исчезает, хотя не они «изгнаны» из этого рая, а рай изгнан из всего мира, ибо:

«... Музыка в громкоговорителе разваливается. Слышен тяжелый гул голосов, но он сейчас же прекращается. Настает полное молчание всюду.

...В громкоговорителе начинается военный марш»⁴⁷.

Конечно, такие сонорные признаки сопутствуют серьезным катаклизмам. А их отображение в пьесе происходит в основном с помощью изменения динамического графика и содержания звуков радио:

«Ева (заплавав). Опять! Опять! Это – смерть клочьями летает в мире и то кричит на неизвестных языках, то звучит как музыка!

⁴⁴ А. Б. Мариенгоф. Мой век, моя молодость, мои друзья и подруги. М.: Московский рабочий, 1990. С. 90–92.

⁴⁵ Е. Петрушанская. Эхо радиопросвещения в 1920–30-е годы. Музыкальная гальванизация социального оптимизма // Советская власть и медиа. Сб. ст. / Под ред. Х. Гюнтера и С. Хэнген. СПб.: Академический проект, 2005. С. 113–132.

⁴⁶ М. А. Булгаков. Пьесы 1930-х годов. СПб., 1994. С. 299, 307.

⁴⁷ Там же.

...Адам. Москва молчит!

Ева. И мы слышим только обрывки музыки и несвязные слова на разных языках!

Воюют во всех странах. Между собой». ⁴⁸

Так аудио-послания из громкоговорителя становятся предвестниками и главными информаторами о мировой катастрофе, а может, даже о конце света. Апокалипсическую атмосферу театрального действия создает именно радио. Оно воплощает также и образ **МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ** в состоянии разрушения, в ходе свершающейся антиутопии. Потому хаос – истинный «сумбур вместо музыки» в эфире, красноречивее иных описаний и сценических действий – говорит о свершающейся трагедии.

Хотя этот литературный текст мог испытать влияние идей «восстания механизмов», уже ярко намеченных в пьесе К. Чапека «РУР» (1924) и в романе-катастрофе «Бунт машин» по этой пьесе, Михаил Булгаков писал свой фантастический опус «Адам и Ева» – о будущей войне или грядущем конце мира – с июня по 22 августа 1931 года, когда, казалось, внешней угрозы отечеству не было. И даже если в варианте этой пьесы, свершающийся кошмар оказался морозом и действие мирно возвращалось в квартиру супругов, весьма характерно тревожное предощущение писателем близких глобальных и катастрофических разрушений. Потому не случайна, а весьма показательна значительная роль радио в этом бессознательно-сознательном процессе, участие этого медиа в формировании страшного мира **АНТИУТОПИИ** ⁴⁹.

Когда первой задачей было «прежний мир разрушим», то построение нового на опустошенной, выжженной, пустынной земле, оказалось значительно более трудным делом. Аллегорически выражаем эту простую мысль на примере пространственной модели: приходилось бесплотно «воспарить» в подвешенное на ненужном столбе звуковое громоыхание радиорупора, диктующее и парящее «над» реальными страданиями и чаяниями отдельных людей. Или – уходить «под землю», пытаюсь вырыть прибежище – или могилу – человеку-личности, «сокровенному человеку». В подобной геометрически-пространственной схеме естественно заметить то важное место, которое в своих думах и литературных пейзажах Андрей Платонов уделяет радиодинамике.

Здесь по-новому обратимся к дуэту «радио и деревня», так апологетически-слащаво услышанному М. Исаковским в его «Радиомосте». Этот поэт декларировал свое «родство с деревней», однако в его строках снисходительно и с некоторой брезгливостью зафиксировано, как при радиозвуках «невидимых скрипок», смиренно расцвели «корявые улыбки» на «корявых лицах» собравшихся крестьян, ошастливленных подобно диким животным, которые получили желанную еду.

Иначе видит, точнее понимает и отображает созвучие в названном «дуэте», Андрей Платонов. Прогрессирующая разруха, распространяющийся советский абсурд разрушения нормальной жизни, гибнущее ради бессмысленных измышлений городской цивилизации крестьянское население, попытки близкого к родной земле человека сохранить нечто человеческое, и над всем тоталитарный голос радио, – весь этот густой трагический замес вязкой горечью наполняет гениальные послания писателя.

В конце 1920-х годов в его «Записных книжках» появилась чеканная формула:

«...колхозы живут, возбуждаясь радиомузыкой: сломался громкоговоритель – конец» ⁵⁰.

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ М. А. Булгаков. Адам и Ева // URL: <http://lib.ru/BULGAKOW/adam.txt>.

⁵⁰ А. П. Платонов. Из записных книжек 1928—1930 гг. // «Огонек». 1989. №33 (август). С. 14.

Параллельно с разочарованием даже тех, кто искренне был увлечен жаром революции и восторженно приветствовал технические новации словно «достижения революции», наступало все большее осознание реальности. Практика радиовещания в СССР не соответствовала утопическим мечтаниям о нем как о панацее радостного соединения человечества в едином духовном порыве, как о безошибочном, спасительном глобальном инструменте новой массовой коммуникации. Зато радио пригодились как увещающий, диктующий голос, дабы совершать указания верхов. Например, по словам Сталина, направлять население на то, чтобы, по словам того же вождя, осуществить «прыжок» от аграрной страны к индустриальной державе.

В великом опусе 1930 года «Котлован» Платонов отобразил свой образ радио. Оно угрюмо навязывает бесконечно усталым от труда людям, на пределе сил роющим основание для «общего дома пролетариата», свои бессмысленные доктрины. Это доктрины эпохи социализма, который, следуя высказыванию персонажа «Котлована», «обойдется без вас, а вы без него помрете зря...».

Чтобы приобщиться к общепринятым догмам и поддержать энтузиазм полумертвых от напряжения землекопов, в романе «наиболее сознательный рабочий Сафронов» предлагает установить в бараке радио:

«А что, товарищи, – сказал однажды Сафронов, – не поставить ли нам радио для заслушанья достижений и директив? У нас есть здесь отсталые массы, которым полезна была бы культурная революция и всякий музыкальный звук, чтоб они не скопляли в себе темное настроение!

– Лучше девочку-сиротку привести за ручку, чем твое радио, – возразил Жачев»⁵¹.

Обычные труженики молчали; лишь из уст Жачева, безногого, убогого инвалида, вырвалась естественная реакция отторжения «механизма» в пользу бесприютного ребенка; потом девочка Настя побудет некоторое время с бригадой. Когда же

«...товарищ Пашкин бдительно снабдил жилище землекопов радиорупором, чтобы во время отдыха каждый мог приобретать смысл классовой жизни из трубы»,

...оттуда стали раздаваться ежеминутные требования в виде лозунгов – вопиюще абсурдные в содержательной плоти романа: о необходимости сбора крапивы, обрезания хвостов и грив у лошадей. Симптоматично, что самый «активный» из землекопов Сафронов слушает звуки из громкоговорителя и жалеет, что он не может говорить обратно в трубу, чтобы там все узнали о его чувстве активности. А Вошев и инвалид стыдятся долгих, бессмысленных речей по радио, и Жачев кричит: «Остановите этот звук! Дайте мне ответить на него!» Наслушавшись радио, бессонный Сафронов смотрит на спящих людей и с горестью высказывается о полумертвых от тяжелой работы землекопах, которых даже радиопризывы не возбудили к неустанному, непрерывному труду:

«Эх ты, масса, масса. Трудно организовать из тебя скелет коммунизма! И что тебе надо? Стерве такой? Ты весь авангард, гадина, замучила!»

В дальнейшем тексте выделим линию, где в сказовой манере Платонов повествует о формировании некоей зависимости замученных людей, которые заморожены, под «наркозом» радио, словно зомби, танцевали – точнее, «радостно топтались» под звуки из громкоговорителя:

«И вдруг радио среди мотива перестало играть. Народ же остановиться не мог, пока активист не сказал:

«– Стой до очередного звука!»

⁵¹ А. П. Платонов. Котлован. Государственный житель: Проза, ранние сочинения, письма. Минск: Мастацкая літаратура, 1990 // URL: <http://ilibrary.ru/text/1010/p.7/index.html>.

Когда сломавшийся громкоговоритель молчал, возникало смятение. Однако, пока удалось, в краткое время, поправить радио, сначала они замерли, так как...

«...оттуда послышалась не музыка, а лишь человек.

«— Слушайте сообщения: заготавливайте ивовое корье!.. (...)

«С Оргдвора заиграла призывающая вперед музыка; Жачев поспешно полез по глинистой круче на торжество колхоза, хотя и знал, что там ликуют одни бывшие участники империализма, не считая Насти и прочего детства.

Активист выставил на крыльцо Оргдома рупор радио, и оттуда звучал марш великого похода, а весь колхоз вместе с окрестными пешими гостями радостно топтался на месте. Колхозные мужики были светлы лицом, как вымытые, им стало теперь ничего не жалко, неизвестно и прохладно в душевной пустоте. (...)»⁵²

«Омытые» и «радостно топчущиеся» колхозные работяги от магии рупора впали в некое беспмятство, оттого и стали «светлы лицом». Мнимое «просветление» и «омовение» произошло от отсекаания памяти: ведь строевые радиомарши посеяли в мужицких душах безжалостность, забвение, холод и «душевную пустоту». Прозорливо отмечено писателем возбуждение «ржущего» развлекательства как ложное оживление «пассивных», — вновь определяем его как своего рода «музыкальную гальванизацию социального оптимизма»⁵³, — возникавшее благодаря постоянным звуковым и ритмизирующим сигналам радио:

«Радиомызыка все более тревожила жизнь; пассивные мужики кричали возгласы довольства, более передовые всесторонне развивали дальнейший темп праздника, и даже обобществленные лошади, услышав гул человеческого счастья, пришли поодиночке на Оргдвор и стали ржать» (...)»⁵⁴

Остановки в работе радио возвращают память и совесть тружеников к насущным людским проблемам, а включения его — отвлекают от этого четкими приказами, дают забвение и утешение. Потому, когда оно

«...опять прекратилось, (...) Прушевский снова начал чинить радио, и прошло время, пока инженер охладевшими руками тщательно слаживал механизм; но ему не давалась работа, потому что он не был уверен, предоставит ли радио бедноте утешение и прозвучит ли для него самого откуда-нибудь милый голос...»⁵⁵

Приютив сироту Настю и радуясь ей,

«...вечером того же дня землекопы не пустили в действие громкоговорящий рупор, а, наевшись, сели глядеть на девочку, срывая тем профсоюзную культработу по радио».

Живое человеческое участие на время нейтрализует гипноз радиорупора и избавляет людей от необходимости «дозы» исходящих из него роботоподобных звуков и приказов. Однако постепенно труженики теряют чувство сопротивления радиоголосам: оставшиеся на Оргдворе маршируют на месте под звуки радио, потом пляшут, приветствуя приход колхозной жизни». И так как, забыв о маленькой Насте, о нормальных людских заботах, склонившись перед силой углупления, —

«каждый, нагнув голову, беспрерывно думает о сплошной коллективизации»,

— то пригретая милая девочка, без помощи и пищи, умирает. И, думается, недаром ей роют глубокую могилу, настолько глубоко, —

«...чтобы туда не доносились звуки с поверхности земли»⁵⁶.

⁵² А. П. Платонов. Котлован. Там же. С. 60.

⁵³ См. ранее указанную статью «Эхо радиопросвещения в 1920—30-е годы. Музыкальная гальванизация социального оптимизма».

⁵⁴ А. П. Платонов. Котлован. Там же.

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ Там же.

Можно представить тут те навязчивые, лживые звуки громкоговорителя, которые отвлекли сострадание превращавшихся в роботов землекопов от ребенка, развернули сознание людей от прежних сердечности, гуманизма – к мыслям «о сплошной коллективизации». Для тех же, кто впал в зависимость от радиозвучаний, из рупора неслись конкретные в своей бессмысленности практические задания, сколь бы бессмысленными, абсурдными они не казались:

«– Товарищи, мы должны мобилизовать крапиву на фронт социалистического строительства! Крапива есть не что иное, как предмет нужды заграницы...

– Товарищи, мы должны, – ежеминутно произносила требование труба, – обрезать хвосты и гривы у лошадей! Каждые восемьдесят тысяч лошадей дадут нам тридцать тракторов!..

...Труба радио все время работала, как выюга, а затем еще раз провозгласила, что каждый трудящийся должен помочь скоплению снега на коллективных полях, и здесь радио смолкло; наверно, лопнула сила науки, дотоле равнодушно мчавшая по природе всем необходимые слова».⁵⁷

Акцентируем провидческое платоновское описание – и, одновременно, скорее символизацию в «Котловане» – важной динамики постепенного изменения отношений советского радио как инструмента власти и слушающей его массы.

Быстро привыкнув, что ими руководит радио, землекопы, как впоследствии большинство населения страны под тоталитарным режимом, предпочитали «отдаться» мнимости радиореальности и безропотно помалкивать. Самый же «активный» и честолюбивый из них пытался заменить собой радио. Устремляясь к власти помимо «линии власти», он принялся «умствовать», изрекая свои лозунги борьбы с классовыми врагами, что приведет его к скорой смерти:

«Сафронов, заметив пассивное молчание, стал действовать вместо радио:

– Поставим вопрос: откуда взялся русский народ? И ответим: из буржуазной мелочи! Он бы и еще откуда-нибудь родился, да больше места не было. А потому мы должны бросить каждого в рассол социализма, чтоб с него слезла шкура капитализма и сердце обратило внимание на жар жизни вокруг костра классовой борьбы и произошел бы энтузиазм!»⁵⁸

Образ радио – активного, мнимо позитивного, благополучного, но безответного и бессмысленного для жизни потока – встречаем также и в киносценарии Андрея Платонова для неосуществленного фильма «Воодушевление».

Исследователь «неснятого кино» по текстам писателя так описывает тему и проблему: «Это голос общей жизни, которая плевать хотела на частную. Но радио... всегда не впопад, всегда не к месту (...) В „Воодушевлении“ автор использует этот радиоабсурд для одной из самых напряженных сцен. Арфа все ждет и ждет мужа, она физически не может больше выносить одиночество – и включает радио: „Ну, скажи мне что-нибудь“. Сначала радио говорит: „А вот, товарищи, гражданин Подсекайло, Иван Миронович, спрашивает нас, где достать куб для горячей воды, – мы отвечаем ему...“ Арфа пытается сопротивляться: „Ты не то говоришь“. Но радио упорствует в своем безжалостном равнодушии: „Кенаф, клещевина, соя, кендырь, куяк-суюк“... Арфа переключает, но радио – сильнее: „А сейчас оркестр деревянных инструментов исполнит совхозную симфонию на дровах“ – и раздаются несколько глухих, мрачных звуков вступления в эту симфонию. Резким контрастом сверху звучит гармоника, и Арфа понимает: радио ей чужое, враждебное; только это „Скучно мне, скучно!“ – про нее. Она резким движением выключает радио, без сил опускается в слезах на пол – и тут открывается без стука дверь и входит ее муж»⁵⁹.

⁵⁷ Там же.

⁵⁸ Там же.

⁵⁹ Е. Грачева. «Воодушевление»: неснятое кино Андрея Платонова // Сеанс. №25/26. Солнце. Цит. по URL: <http://seance.ru/n/25-26/andrey-platonov/nesnyatoye-kino-andreya-platonova>. Грачева там же указывает на известный факт, что среди авторов первых звуковых советских фильмов были последователи идей манифеста о принципах соотношения звука и изображения «Заявка» Эйзенштейна (также Александрова и Пудовкина); а трех из них важнейшим элементом звукового ряда было радио:

Итак, для Платонова в феномене радио олицетворена сила античеловеческая, лишь имитирующая осмысленные высказывания, не столько некая «бессердечная природа», сколько ложная, зловещая и мнимая реальность. В его текстах звуки радио, как голоса из иного мира, в «своем безжалостном равнодушии» не обращают внимания на человека – оно даже враждебно ему. Сонорный поток этого медиа никак не контактирует с теми чувствами, которые испытывает платоновская героиня. Лишь подчеркивая, усиливая ее одиночество своим любым контрапунктом, он несет, продуцирует и умножает абсурд существования как некую параллельную действительность.

Мир радио у Платонова предстает воплощением свершающейся антиутопии, ужаса «воцарения Машины», механического, бесчеловечного «Гласа свыше», участвующего в погибели крестьянской Руси.

Конечно, затрагивая эту тему, писатели не могли не видеть в ней более общей проблемы: взаимоотношения природной среды и научно-технической революции, людей и технического прогресса, естественного и искусственного, вплоть до насильственности, изменения Земли и человечества. А когда о том размышляли в 1920—1930-е годы, главной моделью оппозиции «натуре» чаще выбирали радио.

Значительно позднее, уже долгие годы зная практику вещания в СССР, заметим негативное отношение к советскому радио и всему вышеназванному комплексу у представителей отечественной «деревенской школы» литераторов, как В. Белова.

Опережая их, А. И. Солженицын отрицательно высказывался о том в публицистике и художественной прозе. Устами персонажа из романа «Раковый корпус» писатель выразил и свою позицию: «Первый враг, которого он ждал себе в палате, – было радио, громкоговоритель»⁶⁰.

Орущее «радио со всех сторон»⁶¹ мешало побыть в тишине и молчании, со своими мыслями. Писатель (признававшийся, что часто слушает немецкое радио) не раз обращался к этой теме в своей прозе и в публицистике; приведем наиболее обстоятельное его объяснение:

«Обязательное громковещание, почему-то зачтенное у нас повсюду как признак широты, культуры, есть, напротив, признак культурной отсталости, поощрение умственной лени... Это постоянное бубнение, чередование незапрошенной тобою информации и невыбранной тобою музыки, было воровство времени и энтропия духа, очень удобно для вялых людей, непереносимо для инициативных. Глупец, заполучив вечность, вероятно не мог бы протянуть ее иначе, как только слушая радио...»⁶².

У Солженицына – писателя, выросшего со звуками радио, – оно являет собой олицетворение бескультурия и насилия, от государства идущей лжи эпохи. Именно таким оно предстает начиная с его ранних текстов. По Солженицыну, радио особенно вредит деревне: «в каждой избе радио галдит, проводное» (*Один день Ивана Денисовича*); «Завывание радиол, бубны громкоговорителей» (*Дыхание*); «Попов, изобретая радио, думал ли, что готовит всеобщую болоболку, громкоговорящую пытку для мыслящих одиночек» (*В круге первом*); «Над дверьми клуба будет надрываться радиолоа» (*Матренин двор*).

Отказ от восприятия советского радио есть первый диссидентский жест; так и рассказчик в «Матренином дворе» не хочет слушать идущее из громкоговорителя, не желает погружаться

это «Одна» (1931) Козинцева и Трауберга, «Иван» (1932) Довженко и «Беглец» (1932) Петрова.

⁶⁰ Фактически, эти слова повторены в работе: П. Л. Вайль, А. А. Генис. Поиски жанра. Александр Солженицын // URL: <http://www.library.ru/help/docs/n17693/poisk.htm>.

⁶¹ «Просто у людей перевернуты представления – что хорошо и что плохо. Жить в пятиэтажной клетке, чтоб над твоей головой стучали и ходили, и радио со всех сторон, – это считается хорошо. А жить трудолюбивым земледельцем в глинобитной хатке на краю степи – это считается крайняя неудача». – Солженицын А. И. // Раковый корпус // URL: <http://citaty.info/book/rakovyi-korpus>.

⁶² Там же.

во все то, что навязывает массе людей по всей России государство, которое исковеркало его жизнь.

Но это – уже рефлексия родившегося после революции писателя по поводу долгого функционирования государством контролируемого аудиосредства. Суть же такого отношения, прозорливо, жестко, со всей суровой правдой беспощадного таланта были на заре вещания отображены Андреем Платоновым.

Вернувшись в начало-середину 30-х годов, услышим иные смысловые оттенки в образах, связанных с радиовещанием у Осипа Мандельштама.

Согласно частотному словарю поэзии Мандельштама, слово «радио» упоминается во всем массиве его текстов девять раз (не считая упоминаний «радиопрограмма, радиокомитет, радиокомпозиция», наушники...)⁶³. Эта реалья, судя по письмам поэта, составляла немаловажную часть его быта, особенно в ссылке, и казалась ему некой сонорной волшебной призмой, связанной в его поэтическом мире с выходом в иную – невозможную и чудесную реальность, представляемую художником по звуковой картине радиотрансляций.

Так, в рецензии поэта на сборник «Восток» Григория Санникова (стихи и поэмы 1925—1934 годов), одушевляемый и идеализируемый Мандельштамом образ радио, являет красочный, «певучий» антипод унижительной прозе жизни:

«В этих стихах 1926—27 года стучат машины океанских пароходов, волчьей шкурой сереет вздыбленная вода. Радио трубит в ответ стонущим путешественникам фокстроты, шимми и чарльстоны. (...) Жалкая, постыдная жизнь и певучие сказочные узорные ковры».⁶⁴

Иное упоминание радио встречаем в статье Мандельштама «Магазин дешевых кукол». Там данное медиа возникает как представитель «другого мира» – не столько конкретных звуков «заграницы», сколько обобщенным источником мечтаний, мифопоэтическим комплексом «дальней, блаженной страны», связанным с магической техникой будущего и прелестью естественных звучаний прошлого:

«А есть *другой мир*, куда профсоюзника в толстовке и на порог не пустят. Вот извольте надеть *наушнички радио*, послушать, как пчелкой гудит гавайская гитара... „Из страны блаженной, незнакомой, дальней слышно пенье петуха“. Петуха фирмы Пате и К»⁶⁵.

Для радио поэт обратился к особому типу художественного текста, где выписана не только драматургия пьесы, но самим автором намечено также и конкретное ее музыкально-шумовое оформление; это радиокомпозиция «Молодость Гете».⁶⁶

Характер отношений Мандельштама с радио совершенно не такой, как у всех предыдущих литераторов. Но отметим, это происходит не только и не столько из-за особенностей его творческого воображения. Ибо, отдаленный волей государства от многих близких людей, поэт слушает радио не по общему громкоговорителю, а в наушниках. В чем же тут разница?

Оно говорит, звучит, в таком случае, словно только для одного слушателя, нашептывая, надиктовывая новости, наигрывая музыку ему в ухо, провоцируя слуховую и зрительную фан-

⁶³ Указатель словоформ в поэзии Осипа Мандельштама, 2009 // URL: http://rvb.ru/mandelstam/word_index/wt_index198.html.

⁶⁴ О. Э. Мандельштам. Собрание сочинений в 4 т. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1994. Т. 3. С. 269. Цит. по: РВБ: О. Мандельштам // URL: http://rvb.ru/mandelstam/01text/vol_3/03prose/3_251.htm.

⁶⁵ О. Э. Мандельштам. Собрание сочинений в 4 т. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1994. Т. 2. С. 502. Цит. по: РВБ: О. Мандельштам // URL: http://rvb.ru/mandelstam/01text/vol_2/03prose/2_247.htm.

⁶⁶ О. Э. Мандельштам. Вокруг «Молодости Гете», С. 416: РВБ: О. Мандельштам // URL: http://rvb.ru/mandelstam/01text/vol_3/04annex/03prose/3_363.htm; О. Э. Мандельштам. Молодость Гете. Радиокомпозиция в 9 эпизодах, 1935 // Собрание сочинений в 4 т. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1994. Т. 3. С. 280. РВБ: О. Мандельштам // URL: http://rvb.ru/mandelstam/01text/vol_3/03prose/3_254.htm.

тазию. Характерно, что поэт прозревает и воспекает эту будущую масштабную кентавричность техники и человека, когда близко к телу, почти сливаясь с ним, лишь для тебя, отделяя от окружающего, звучит для нас в ушах техническое средство. То могут быть звучания радио и впоследствии записи избранной нами музыки или аудиокниги...

Более того, судя по мандельштамовскому называнию предмета – ласковому, с уменьшительным суффиксом (не свойственному стилю поэта): «наушники, наушнички мои», – отношения со звуками радио у него нежные, интимные. И сонорная картина, которую поэт ищет и находит с помощью любимых «наушничков», выделяя ее из шумовой мешанины эфира, становится совершенно особой. Это желанные ему звуки: прекрасной музыки, тембры далеких экзотических стран и Москвы, куда ему дорога была заказана в период воронежской ссылки (стихи датированы апрелем 1935 года):

*Наушники, наушнички мои!
Попомню я воронежские ночи:
Недопитого голоса Аи
И в полночь с Красной площади гудочки...
Ну как метро?... Молчи, в себе таи,
Не спрашивай, как набухают почки,
И вы, часов кремлевские бои, —
Язык пространства, сжатого до точки...*⁶⁷

Думается, стоит добавить краткий комментарий к этим двум строфам. Известно, что в первой воронежской ссылке поэт особенно часто, и в бессонные ночи, обращался к радиоприемнику, придатком к которому для индивидуального слушания являлись наушники. В отрыве от столичной жизни и друзей, пресса и радио были для него главным источником информации о советской «культурной политике», государственной позиции по отношению к литературе⁶⁸.

Мандельштам в тот период даже считал радио целительным средством – от болей, тоски, одиночества, не говоря о его просветительской роли, – о чем судим по его письму находящемуся в больнице С. Б. Рудакову от 17 декабря того же 1935 года. После краткого положительного отзыва о концерте с участием виолончели, поэт советовал:

«Скажите врачам, чтобы наушники радио у вас устроили. Это для выздоравливающих полезно. А я похлопочу в Радио-К^омите^те»⁶⁹.

Возвратившись к метафорике стихотворения «Наушники, наушнички мои», вслушаемся в сложное выражение «недопитого голоса Аи».

Источник этого словосочетания, как нам представляется, содержится не только в острой жажде музыкальных и звуковых впечатлений, но и в тогдашней, по сравнению с концертом, бедностью, недостаточностью акустической картины при радиопередаче. Хотя звучания по радио доставляли поэту радость, напоминая как «весь в музыке и пене / железный мир так нищенски дрожит» (1921)⁷⁰, соединяя струящуюся прелесть и «пенистость» любимых им музыкальных сочинений с драгоценным Аи, еще Пушкиным воспетым шампанским⁷¹, – но недостатки звукопередачи в радиовещании делали голоса, даже в наушниках плохо слышимыми, то есть «недопитыми», лишая слушателя наслаждения.

⁶⁷ В радиокomiteе Мандельштам некоторое время работал.

⁶⁸ О. Лекманов. Осип Мандельштам: жизнь поэта. Несколько вступительных слов к третьему изданию // URL: <http://coollib.com/b/2403/read>.

⁶⁹ О. Э. Мандельштам. РВБ // URL: http://rvb.ru/mandelstam/01text/vol_4/01letters/4_195.htm С. 162. Письмо 195.

⁷⁰ О. Э. Мандельштам. Концерт на вокзале. Цит. по URL: <http://www.synnecoria.com/tsvetaeva/WIN/silverage/mandelstam/misc2125.html>.

⁷¹ Напомним, что фраза «Давно я не пил шампанского...», наряду с «Ich sterbe», – последние слова А. П. Чехова.

Всего восемь поэтических строк: скрываемая тоска по большим городам с их подземной жизнью, по недавно открытому «метро» как символу потайного, по «набухаемым почкам» замыслов, по Москве и по всему с ней связанному, — они возвращают поэта к звукам столицы в наушниках. Вслушаемся: мандельштамовская фраза «И в полночь с Красной площади гудочки» могла в то время звучать опасно, кощунственно. Ведь под «гудочками» подразумевался бой часов кремлевской башни, после чего радиодень закрывался звучанием Гимна СССР.

Поразительно, сколь по-иному поэт слышит во второй строфе те же полночные звуки. Слух читателя задевает содержательный перенос: не «кремлевские часы», а «кремлевские бои», — и они тут же превращаются в символ.

Мандельштам неожиданно завершает двустрофие чеканной формулой нового массмедиа, метафорически отражающей победу радиозвуков над огромными расстояниями: «язык пространства, сжатого «до точки».

Подытоживая наше повествование, признаем явное: речь ведем вовсе не только о радио и литературе.

Прозрения мастеров словесности о могучей роли нового медиа рассматривали его, в большей мере, в качестве некоей панацеи – важнейшего технического средства на пути к осуществлению утопии. Восторги, воспаленные мечтания («достижения техники спасут мир!») в 1930 годы уже соседствовали с разочарованием:

«В фантастических романах главное это было радио. При нем ожидалось счастье человечества. Вот радио есть, а счастья нет»⁷².

И впоследствии, на грани 1950-х начала 1960-х годов житие внутри мнимой утопии, с «зоркостью к вещам тупика» (И. Бродский, «Конец прекрасной эпохи»), то есть с пониманием иллюзорного существования навязываемого с помощью радио, отмечал Борис Пастернак:

«Я не понимаю, как мы можем быть недовольны жизнью. Напротив, мы живем под гусли. Мы еще не успеваем проснуться, а нам уже сообщают по радио, что мы счастливы»⁷³.

Новое медиа, этот ставший повсеместным элемент действительности, также ощущали и знаком негативного вторжения сторонней гуманизму силы, начиная от примет в ней и заканчивая мыслями о свершающейся антиутопии с ее помощью. А тоньше и глубже всего выразили это мастера словесности, отображая, как антигуманные аспекты использования технического прогресса, забвение корней, культуры прошлого и жажда власти способны погубить Землю и человечество:

«Вообще был ад. Жар свежей смолы, блеск медных частей, крик радио»⁷⁴.

Радиовещание, заполнявшее своим властным голосом «из центра» огромные пространства, предвещало также наступление авторитарных режимов в Европе. Симптоматично, что совпадает период зарождения идей и практических изысканий в сфере футуризма, фашизма и радио – самый конец XIX века; совпадает и начало их реализации...

Среди признаков тоталитаризма, наряду с монистической идеологией, исследователи отмечают основной метод ее распространения: такова «массовая оболванивающая пропаганда, базирующаяся на социальной, расовой, националистической или религиозной демагогии. При этом используя монополию на информацию, идеологический аппарат через пропаганду фор-

⁷² И. А. Ильф, Е. П. Петров. Собрание сочинений в пяти томах. Записные книжки Ильи Ильфа. Т. 1. М., 1961. С. 187.

⁷³ Н. М. Любимов. Неувядаемый цвет. Книга воспоминаний. Том 3-й // URL: <http://www.rulit.me/books/neuvyadaemyj-cvet-kniga-vospominanij-t-3-read-86574-1.html>

⁷⁴ Ю. К. Олеша. Зависть. С. 38 Цит. по URL: <http://lib.rin.ru/doc/i/248389p38.html>.

мирует мифы, которые внедряются в общественное сознание и становятся второй реальностью для людей (...) Исключительная роль здесь принадлежит радио, повсеместное распространение которого позволило приобщить к политике широкие слои неграмотного населения, люмпен-пролетариат, что весьма расширило массовую базу политической борьбы»⁷⁵.

Властные радиоголоса в условиях тоталитаризма стремятся навязать зомбируемому населению свою мифологическую реальность. Цель заключается в том, чтобы люди, отдаваясь идеологическим «мифам», подчинили свои действия выгодной власти ирреальности, отвергнув живые общечеловеческие критерии существования и заменив их навязываемыми, – что французский исследователь Р. Будерон называл состоянием «иллюзии бытия»⁷⁶.

А в творениях отечественных мастеров словесности, еще раньше исследователей тоталитаризма, интуитивно предвидены эти качества. Их гениально отобразил А. Платонов в «Котловане»: постепенное зомбирование большинства землекопов абсурдными звучаниями из радиорупора приводит к омертвлению души.

Хотя казалось, что идеи Н. Кульбина о «свободном искусстве как основы жизни» именно в молодой революционной России способны найти истинное развитие и воплощение, но в реальности, с первых декретов советской власти о дозволенных звучаниях, предстает совершенно иное; отменяется и миф о «свободе музыки». За этим запретом последуют многие другие, что приведет к максимальному идеологическому контролю в сфере искусства и культуры; в том числе, и даже опережая иные – за звучаниями эфира.

Один из ранних примеров тому – декрет от 26 ноября 1918 года «О признании научных, литературных, музыкальных и художественных произведений государственным достоянием», за подписью В. Ленина, В. Бонч-Бруевича, фактически отбирает у авторов их права, объявляя все создаваемое ими, «любое опубликованное и неопубликованное» и сочинения умерших авторов, и переводы, «в чьих бы руках не находилось, достоянием РСФСР», а заключает пунктом 11:

«Самовольное издание, размножение, распространение и публичное исполнение произведений вопреки постановлению настоящего декрета влечет за собой ответственность, как за нарушение государственной монополии»⁷⁷.

Сфера новорожденного отечественного радио, как казалось, не строго контролировалась государством, но...

⁷⁵ И. А. Мазуров. Фашизм как форма тоталитаризма. // Гражданское общество и правовое государство. С. 42—43. Цит. по URL: http://ecsocman.hse.ru/data/071/386/1217/005_Mazurov.pdf.

⁷⁶ Р. Будерон. Фашизм: идеология и практика. М., 1983. С. 60.

⁷⁷ Декреты Сов. власти. М., 2002. Т.4. Декрет №32. Пр. 226, п. 4. ЦП А, ф. 2, оп 1, ед. хр. 7533, лл 3—5. Подлинник. ЦП А, там же, лл. 1—2. Известия» №263, 1 декабря; Собр.-е Узаконений, 1918, №86, с. 900.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.