

УДК 070(09)

DOI: 10.28995/2686-7249-2019-8-149-160

Радиоголос как режим интермедиальности в советской культуре

Виктория В. Плужник

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, pluviktoriya@yandex.ru*

Аннотация. Статья посвящена теоретическим аспектам понятия интермедиальности и возможностям его применения в контексте изучения советской культуры. На основе уже разработанных подходов интермедиальность предполагается понимать как отсылку внутри одного медиума к медиальным характеристикам другого. Однако в контексте советских медиа такого определения недостаточно. На примере радиоголоса и его функционирования в художественных медиапродуктах автор показывает, что в советской культуре интермедиальные конфигурации тесно связаны с идеологическими и антропологическими конструктами. Медиальные особенности радио (бестелесный голос, абстрактный материальный посредник, коллективность слушания, структурирование внимания и другие) транслируют актуальный культурный порядок и могут быть обнаружены в других медиа, в частности в кино. Поэтому радиоголос можно рассматривать не только как аудиальный феномен, но и как определенный дискурсивный режим, проявляющийся через материальные носители голоса (технические и телесные), визуальные каноны слушания такого голоса, контексты слушания и текстовую репрезентацию голоса, «комментирующую» визуальные образцы. Автор предлагает использовать понятие режимов интермедиальности для анализа таких культурных форм.

Ключевые слова: интермедиальность, советское радио, радиоголос, кино, материальность, письмо, антропологические режимы

Для цитирования: Плужник В.В. Радиоголос как режим интермедиальности в советской культуре // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 8. С. 149–160. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-8-149-160

Radio voice as regime of intermediality in Soviet culture

Victoria V. Pluzhnik

*Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia; pluviktoriya@yandex.ru*

Abstract. The article is devoted to the theoretical aspects of the concept of intermediality and the possibilities of its application in the context of Soviet studies. Based on already developed approaches, intermediality is understood as a reference within one medium to the medial characteristics of another. However, such a definition is not enough in the context of Soviet culture. Using the example of the radio voice and its functioning in artistic media products, the author shows that in Soviet culture intermedial configurations are deeply connected to the ideological and anthropological constructs. The medial characteristics of radio (disembodied voice, abstract material mediator, collective listening, structuring attention and others) transmit the current cultural order and can be found in other media, in particular in the films. Thus, a radio voice can be considered not only as an audio phenomenon, but also as the particular discursive mode manifested through materiality of the medium (technical and physical), visual practice of listening to this voice, contexts of listening and textual representation of the voice that “comment on” visual canons. The author suggests using the concept of intermedial regimes for the analysis of such cultural forms.

Keywords: intermediality, soviet radio, radio voice, film, materiality, writing, anthropological modes

For citation: Pluzhnik VV. Radio voice as regime of intermediality in Soviet culture. *RSUH / RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series.* 2019;8:149-160. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-8-149-160

Введение

В контексте советской культуры радио (и радиоголос) можно рассматривать как интермедиальную категорию, в которой аккумулируются важнейшие структуры повседневного опыта советского человека. Появление и массовое распространение радио в 1920–1930-х гг. шло синхронно с процессом модернизации населения – приобщения преимущественно крестьянского населения страны к модерным, городским практикам [1]. Основную роль в этом процессе играли медиа, обладавшие рядом преимуществ – массовым охватом, развлекательностью, а также апелляцией к чувственному опыту. Последний аспект интересует нас в первую очередь потому, что, говоря о советском человеке, мы имеем в виду не только субъекта новых коллективных представлений и систем значений, но также агента других, внесемиотических практик. Речь идет о существенной перестройке структуры антропологического опыта, об изменении норм

и стратегий поведения, смене образцов чувствования и телесных моделей [1 с. 18–19]. Медиа способствовали формированию новых практик зрения, слушания и говорения, отношения к собственному телу.

Радио активно участвовало в процессе перестройки культурной чувственности и в самих своих медиальных качествах аккумулировало новые антропологические категории (например, такую базовую, как ощущение времени и пространства). Советские общественные пространства были наполнены звучащим словом, и хотя к 1960-м гг. некоторые практики слушания индивидуализируются (с появлением телевидения и увеличением количества частных радиоприемников), слушание еще долго сохраняет свою коллективную модальность [2 с. 368–369]. Поэтому говоря о советском медиатизированном голосе, мы имеем в виду одного из посредников того нового антропологического опыта (и культурного порядка), который сформировался в Советском государстве в 1920–1930-х гг. и окончательно укоренился к 1950-м гг.¹

На сегодняшний день существует корпус авторитетных исследований, обращающихся к советскому радио с точки зрения культурной истории медиа. В них описываются институциональные аспекты функционирования советского радио и политика программирования (Т. Горяева) или практики радиослушания (С. Ловелл). Вместе с этим появляются исследования, в которых радио (и радиоголос) рассматривается в более широком медийном, художественном и культурном контекстах – в поэзии и прозе (Ю. Мурашов) или в кино (О. Булгакова, С. Хэнсен, Л. Кагановски). На каком основании становится возможно находить «следы» радио в текстах или визуальных образах? Как осуществляется этот методологический трансфер? И чем он может быть полезен для исследования «советского» как культурно-антропологической конструкции?

Интермедиальность как исследовательская категория

Во второй половине XX в. в академическом языке появилась большая группа новых понятий, призванных схватить и описать черты усложняющейся медиакоммуникации. Многие из них сфокусированы на понимании соприсутствия разных медиумов, опосредующих друг друга, – трансмедиальности, интермедиальности, интрамедиальности, мультимодальности и т. д. В особенности примечательно понятие интермедиальности, ставшее популярным в англоязычном (*intermediality*, *interart studies*) и немецкоязычном (*Intermedialität*) академическом дискурсе. Оно содержит инструментальный ресурс, который отсутствует у таких понятий, как «трансмедиальность» или «мультимедиальность». Приставка «интер» проблематизирует границы и отношения *между* разными медиа, обнаруживает само этого

¹ Имеется в виду хронология, предложенная А. Юрчаком, в соответствии с которой культурно-антропологическая конструкция «советского» складывалась с 1920-х до начала 1950-х гг.

пространство «между» [3 р. 46]. Происходит сдвиг в сторону изучения взаимодействий и отношений, созвучный не только усложняющейся действительности, но также институциональным процессам в науке и методологическим поискам, возникновению междисциплинарных областей знания. В попытке описать это новое концептуальное пространство исследователи из разных дисциплин обращаются к различным понятиям и подходам, классификацию которых можно найти, например, у И. Раевски [3].

Для ряда исследователей принципиально важным становится понимание онтологически интермедиального характера культурной медиакоммуникации, т. е. постоянной опосредованности одних медиаобщений другими². Но такое широкое понимание интермедиальности требует конкретизации через отдельные подходы и те задачи, которые в них решаются. Как предполагает Дж. Шретер [4 р. 6], именно понимание характера интермедиальных отношений, а не подход к конкретному медиа определяет дискурсивную установку исследования.

Ирина Раевски [3 р. 51–52] выделяет три субкатегории интермедиальности: медиальный перенос (*medial transposition*), медиакомбинация (*media combination*) и интермедиальная отсылка (*intermedial references*). Под медиальным переносом понимается перевод оригинального текста (в широком смысле) из одной медиаформы в другую (например, экранизация как перевод вербального текста в киноформат). Медиакомбинация описывает те формы культурной коммуникации, в которых задействуется одновременно как минимум два медиальных посредника (театр, кино, перформанс и т. д.). Хотя эти два вида интермедиальности являются, вероятно, наиболее популярными, нас будет интересовать только третья категория, интермедиальная отсылка, так как в ней аккумулируется важный критический потенциал.

Этот подвид интермедиальности представляет собой, по определению Раевски, присутствие в медиатексте отсылки к элементам или структурам другого медиа (например, «фильмическое» в литературе или «живописное» в фотографии). Имеется в виду не просто упоминание другого медиума, но такое цитирование, при котором происходит отсылка к медиальной специфике другого средства выражения [3 р. 52]. Язык, который при этом используется, остается языком материально представленного медиума. Можно говорить о своеобразном переводе выразительных средств одного медиума на язык другого. И хотя цитируемый медиум материально отсутствует в непосредственный момент восприятия медиапродукта, возникает иллюзия его присутствия³ [3 р. 55].

² Еще в книге «Понимание медиа» 1964 г. Маршал Маклюэн утверждал, что содержанием одного медиума является другой медиум. В самом конце XX в. Дж.Д. Болтер и Р. Грузин в книге «Понимание новых медиа» (“*Understanding New Media*”), с отсылкой к классикам медиаисследований, предложили концепцию ремедиации, проблематизирующую современное цифровое пространство перманентной опосредованности одних медиа другими.

³ “It is precisely this illusion that potentially solicits in the recipient of a literary text, say, a sense of filmic, painterly, or musical qualities, or – more generally speaking – a sense of a visual or acoustic presence”.

Кроме того, по мнению Раевски [3 р. 53, 57], интермедиальная отсылка не является случайным элементом медиапродукта или его составной частью, как в случае с медиакомбинацией. Напротив, в нем сознательно конструируется и конституируется определенное отношение к другому медиуму, позволяющее увидеть выразительный и смысловой зазор между одним и другим. В таком понимании интермедиальность становится «критической категорией для предметного анализа единичных медиапродуктов», благодаря которой возможно проблематизировать особенности восприятия и одного и другого медиума. Поэтому медиапродукты, в которых обнаруживаются интермедиальные отсылки, можно рассматривать как рефлексивные практики, авторские высказывания, укорененные в культурном контексте той или иной исторической эпохи.

Последний аспект особенно важен. Подход к анализу интермедиальности во многом зависит от исторического контекста, к которому относятся рассматриваемые медиа, – от культурной роли тех или иных медиумов, их художественных возможностей, значения, которое придется реципиенту или участнику медиальных и художественных практик, в конце концов, от технического уровня медиа и многих других факторов [3 р. 50]. Поэтому не может быть универсальной методологии интермедиальности⁴, и даже в рамках отдельной категории «интермедиальной отсылки» возможны более тонкие теоретические и методологические настройки, связанные со спецификой медиакультуры (и культуры в целом) того или иного исторического периода.

Беря за основу определение интермедиальности как перевода элементов и структур одного медиа на язык другого, мы рассмотрим, каковы его возможности для анализа отдельных культурных форм и практик советского периода, связанных с осмыслением роли радио.

Важно понимать, что советское радио 1920–1930-х гг. существовало в контексте синтеза разных форм чувственного восприятия не только на уровне отдельных художественных практик, но и на уровне государственного идеологического строительства. Интермедиальность советского культурного пространства связана с высокой степенью опосредованности одних и тех же идеологических смыслов разными медиа, что порождает устойчивые интермедиальные конфигурации. Речь идет о сопresутствии плакатов, лозунгов, фотографических изображений, кинообразов и других форм медиакоммуникации, замещающих друг друга и транслирующих конвенциональные смыслы. Такие устойчивые медиальные и смысловые конфигурации мы предлагаем называть *режимами интермедиальности*.

Режимы интермедиальности в фильме «Одна» (1931)

Если мы обратимся к художественным практикам 1920–1930-х гг., то увидим отдельные случаи рефлексии об идеологических и интермедиальных конфигурациях советской культуры, которые концентрируют-

⁴ В отсутствии универсальных инструментов анализа заключается один из аспектов критики теории интермедиальности.

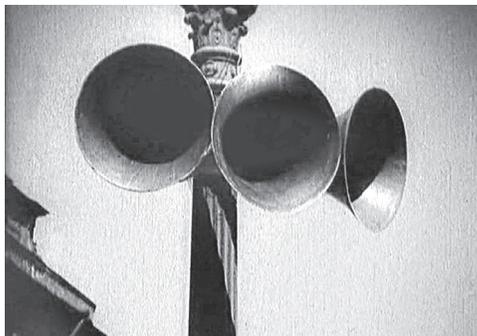
ся в категорию радиоголоса. Голос – основной выразительный элемент радио, поэтому его можно считать тем главным референтом, к которому происходит интермедиальная отсылка. Важную роль голос и его медиальные посредники играют в фильме «Одна» (1931) Григория Козинцева и Леонида Трауберга. Это один из первых звуковых советских фильмов, в котором взаимодействие изображения и звука становится предметом художественной рефлексии. Опуская аспекты, связанные с производством, дистрибуцией и восприятием этой картины (хотя для более полного анализа они чрезвычайно важны), мы сосредоточимся на особенностях взаимодействия разных медиа. Мы предлагаем рассматривать не только отношение медиума фильма к радио и голосу, но и отношение голоса к другим медиа, также присутствующим в кинокартине.

Медиатизированный голос (голос, опосредованный техникой) всегда окружен неаудиальными формами – в первую очередь визуальными. Голоса радиодикторов звучат из визуально знакомых и осязаемых предметов – громкоговорителей и радиоприемников, а голоса киноактеров закреплены за их медиальными телами, которые далеко не всегда являются их собственными, настоящими телами (что еще сильнее подчеркивает сконструированную природу и радио-, и киноголоса)⁵. Мы постоянно сталкиваемся с *материальными* носителями голоса, телесными или техническими (или одновременно обоими).

В фильме «Одна» важную роль играет акусматический голос – голос, чей источник мы не видим. Во многих культурных контекстах акусматический голос наделен особыми, зачастую сакральными смыслами. В контексте советской культуры бестелесный голос также обладает особой символической властью. В фильме «Одна» бестелесный голос из громкоговорителя вступает в конфликт с индивидуальным голосом главной героини, почти не озвученным в фильме и представленным в виде титров. С. Хэнсен [5] предлагает называть этот голос голосом власти. Визуально он репрезентирован тремя большими черными рупорами, установленными на столбе посреди площади (рис. 1). Мы видим их средним и крупным планом то с одной, то с другой стороны так, что создается иллюзия множества громкоговорителей в разных частях города или даже страны. Из них раздается звонкий мужской мобилизованный голос: «Товарищи! Решается судьба не одного, не сотен, а миллионов людей! В этот момент перед каждым стоит вопрос: Что ты сделал? Что ты делаешь? Что ты будешь делать?» Так как голос влияет на решения, принимаемые главной героиней, можно сказать, что он непосредственно вмешивается в сюжет картины. Более того, невидимый и деиндивидуализированный голос заставляет героиню буквально ответить на призыв, как будто обращенный к ней лично («Я буду жа-

⁵ О. Булгакова замечает, что в некоторых ранних фильмах визуальным маркером голоса персонажа становилось изображение, с ним связанное: «...идентичность героя в кино устанавливалась не через голос, а через изображение как таковое, включая и ландшафт и неодушевленный предмет, и это изображение могло фигурировать как дополнение и замена голоса» [2 с. 209–210].

Рис 1. Громкоговорители на площади (кадр из фильма «Одна» (1931) Григория Козинцева и Леонида Трауберга)



ловаться!»), что еще сильнее подчеркивает его значимость и символическую власть⁶.

Хэнсен выделяет в этом фильме еще один тип голоса – полувоплощенный голос власти. Это голос чиновницы, которую зритель видит только со спины, в виде черного силуэта (рис. 2). Ее голос – четкий, звонкий, с мобилизованной интонацией – оторван от ее тела, представленного и так предельно деиндивидуализированно. Когда чиновница говорит, мы видим уже не ее, а подавленную ответом главную героиню. Важно отметить, что по своим интонационным характеристикам этот голос близок к бестелесному голосу из громкоговорителя. Будучи опосредованным кинотехникой, он обладает теми же техническими параметрами, что и радиоголос. Булгакова называет такой голос медиальным или электрическим: «Технологии придают электрическому голосу дополнительную патину: его записанный звук всегда несет отпечаток процесса записи. Механические, электрические и электронные приборы (от рупора до микрофона, фильтров и усилителей) меняют тембр и звучание голоса, и звуковой ландшафт» [2 с. 14].

Хотя мы видим разные визуальные и материальные посредники, речь идет о дискурсивно смежных режимах восприятия голоса, который опосредован техникой и воплощает медиальный модус советской идеологии. Голос власти, таким образом, связывается не с человеком как индивидуумом, а с абстрагированными источниками голоса – деиндивидуализированным телом или техническим аппаратом. Поэтому Хэнсен замечает, что акустический голос или голос власти «можно локализовать в очертаниях технической аппаратуры, выступающей в роли некоего сверхперсонажа» [5 с. 362].

Абстрактный материальный знак, маркер тела или рупора – не единственный элемент, отсылающий в этом фильме к радио или к режиму слушания бестелесного голоса власти. Важную роль играют *практики зрения*: через взгляд и его визуальную репрезентацию происходит отсылка к контекстам аудиального восприятия. В одной из ключевых сцен фильма

⁶ Дискурсивные режимы, связанные с позицией власти и технологиями в этом фильме, анализирует Л. Кагановски в недавно вышедшей книге “The Voice of Technology. Soviet Cinema’s Transition to Sound 1928–1935” [6 p. 48–51].



Рис 2. Главная героиня на приеме у чиновницы (кадр из фильма «Одна» (1931) Григория Козинцева и Леонида Трауберга)

кадры с громкоговорителем чередуются с лицами отдельных людей, которые смотрят вверх и слушают сообщение (рис. 3). Громкоговорители стоят изолированно и высоко, так что этот голос доносится буквально сверху, как «голос бога». Он обладает особым знанием и всевидящим глазом («решается судьба», «в этот момент», «миллионов людей»), обращается лично к каждому и требует мобилизации. Визуальный режим слушания громкоговорителя можно сравнить с советской фотографией, на которой люди внимательно и радостно всматриваются вдаль. Восприятие такой фотографии требует культурного воображения, навыка видеть то, что не видно [7 с. 75–76]. В фильме «Одна» взгляд и слушание – один из способов включения пространственного идеологического воображения. В упомянутой выше сцене создается иллюзия множества рупоров и множества слушающих, причем за крупными планами лиц видны другие люди, стоящие рядом, в толпе. Слушание радио в 1920–1930-е гг. было коллективной практикой, предполагало разделение смыслов с другими людьми. Но эта коллективность не только непосредственная, но и воображаемая. Радио позволяет связывать разные части государства, соединять самые дальние уголки страны с политическим и культурным центром. Поэтому в следующей сцене лица городских жителей сменяются лицами коренных жителей Алтая, также смотрящих вверх (возможно, тоже слушающих этот голос) и ожидающих прибытия самолета.

Географическая логика пронизывает весь фильм и на сюжетном уровне, и на аудиовизуальном. Главная героиня вынуждена ехать на Алтай, чтобы учить местных детей. Несколько раз мы видим прямые визуальные отсылки к географическим представлениям: карта, висящая в кабинете чиновницы (рис. 2), или глобус, который держит в руке главная героиня, разыгрывая свою речь перед воображаемыми учениками. Обе ситуации связаны с авторитетными позициями, реализующимися через роль государственного служащего или учителя, и отсылают к дисциплинарным режимам. Кроме того, именно голос из громкоговорителя сообщает всем о том, что главной героине, находящейся на Алтае, нужна помощь. Этот голос одновременно обладает знанием об отдельном человеке и возможностью донести это знание до всех людей в разных частях страны. Таким образом, происходит определенного рода структурирование взгляда и

Рис 3. Люди слушают голос из громкоговорителя (кадр из фильма «Одна» (1931) Григория Козинцева и Леонида Трауберга)



слуха за счет связывания общего и локального, условного и «реального», воображаемого и осязаемого.

Голос чиновницы в обеих сценах фильма, где он звучит, сопровождается звуком печатающей машинки – телетайпа, передающего телеграмму. С одной стороны, этот звуковой режим отсылает к медиальной природе радио – как с точки зрения техники, так и в смысле аудиальных режимов. Телеграмма озвучивается технически опосредованными звуками (электрическим голосом чиновницы и звуком клавиш телетайпа) и приобретает модальности, связанные с радиокommunikацией.

С другой стороны, звук печатающей машинки отсылает к медиуму *письма*. Устная речь отбивается звонкими клавишами и впечатывается в бумагу, становясь письменным Словом. Письмо – одна из центральных культурных конструкций 1930-х гг., в которой концентрируются идеологические смыслы – в первую очередь приобщение к грамматически и идеологически «правильному» языку [1]. В то же время сложно говорить о единоличной роли письма как главного медиума в культуре 1930-х гг. О. Булгакова замечает:

Письмо не становится носителем смысла. Формулировки действуют как ритмический повтор, чей смысл стерт. Сталин держит перед собой написанный текст речи, но не смотрит в него. В конце 1930-х гг. от него исходит инструкция не записывать определенные указания, а передавать их только устно. Новый медиум распространения голоса – радио – оптимально выполняет функцию устной передачи информации и может достичь каждого [8 с. 19].

Письменное слово не имеет своей силы без перевода в устный медиальный формат и возможности достичь каждого советского гражданина.

В этом смысле возникает вопрос о том, не воспринимаются ли отдельные виды текстов (идеологической модальности) в контексте устного, голосового высказывания? Похожий вопрос ставит В. Познер [9] в своей статье о практиках комментирования немого кино в конце 1910 – начале 1920-х гг. В это время была распространена практика показа идеологических фильмов, сопровождающихся комментарием специального работ-



Рис. 4. Титры, вводящие «закадровый голос» (кадр из фильма «Одна» (1931) Григория Козинцева и Леонида Трауберга)

ника. Его задачей было донесение до зрителей «правильного» понимания фильма. Для этого пояснители обращались к разным жанрам устной речи: лекция, импровизация, всевозможные народные формы устной речи. Устный комментарий присутствовал до, во время и после просмотра фильма в форме вступительного слова, краткого изложения действия, чтения надписей и титров, кинодискуссии, викторины или киномитинга. Познер обращает внимание не только на устные практики, но и на письменное и визуальное присутствие слова в других медиальных формах – стенгазетах, киножурналах и светогазетах, информационных листах и т. д. Она предлагает экстраполировать понятие устности, которое применяет к комментированию фильмов, и на другие, не устные формы медиакommunikации. Письменные тексты, апеллирующие к идеологическим смыслам и включенные в определенный (устный) контекст восприятия, могут быть рассмотрены с точки зрения аудиальной модальности [10]. Поэтому к модальности радиоголоса может отсылать не только диктующий телеграмму голос в аккомпанементе телетайпа, но и печатный текст, присутствующий, например, в титрах и подобно закадровому голосу комментирующий то, что происходит в фильме, предлагающий «правильную» модальность восприятия (рис. 4).

Заключение

Таким образом, интермедийность в фильме «Одна» работает сложно и нелинейно. Мультимедийность фильма позволяет выстраивать сеть отношений между разными медиумами, а не только однонаправленный перевод одного или нескольких на язык материально присутствующего медиума. Визуальные и аудиальные ресурсы фильма дают возможность совершать прямые и обратные трансформации, а также задействовать более широкий арсенал существующих художественных и культурных канон. Так, мы видим, что к медиальной специфике радио могут одновременно отсылать и визуальные элементы фильма, и зрительные каноны, выработанные фотографией, и текстовые элементы, опосредованные голосовыми модальностями, и даже определенные пространственные логики или контексты восприятия. Одновременно с тем звуковые элементы фильма могут также отсылать к визуальным и текстовым практикам.

Однако важно понимать, что за этими интермедиальными связями стоят не только художественные поиски, но и культурная логика советского времени. Радиоголос и связанные с ним медиальные категории проявляют идеи централизации и иерархичности, специфические властные отношения и дискурсивные режимы. Они «упакованы» в конструкции чувствования (слушание, зрение, телесные ощущения), где одни чувства замещают или дополняют другие, помогая распознавать и угадывать идеологические модальности. Поэтому унифицированный и узнаваемый радиоголос 1930-х гг. можно «услышать» за фотографиями, текстами или определенными материальными объектами, связанными с медиальной спецификой слушания такого голоса. Так, подход к интермедиальности в контексте советской культуры может быть дополнен методологическим инструментарием культурной антропологии, а именно внимаем к тому, как через интермедиальные конфигурации формировались коллективные образцы поведения, а также представления о «нормальном», «национальном» или других культурных конструкциях. Мы предлагаем называть такие конфигурации, объединяющие антропологические и медиальные категории, режимами интермедиальности.

Литература

1. Козлова Н.Н. Социально-историческая антропология. М.: Ключ-С, 1998. 156 с.
2. Булгакова О. Голос как культурный феномен. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 568 с.
3. Rajewsky I. Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality // *Intermédialités*. 2005. No. 6. P. 43–64.
4. Schröter J. Discourses and Models of Intermediality [Электронный ресурс] // CLCWeb: Comparative Literature and Culture. 2011. Vol. 13. Iss. 3. URL: <https://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss3/3/> (дата обращения 16.08.2019).
5. Хэнсен С. «Audio-Vision»: О теории и практике раннего советского звукового кино на грани 1930-х годов // Советская власть и медиа / Под ред. Х. Гюнтера, С. Хэнсен. СПб.: Академический проект, 2005. С. 350–364.
6. Kaganovsky L. The Voice of Technology. Soviet Cinema's Transition to Sound 1928–1935. Indiana: Indiana University Press, 2018. 272 p.
7. Орлова Г. «Карты для слепых»: политика и политизация зрения в сталинскую эпоху // Визуальная антропология: режимы видимости при социализме / Под ред. Е.Р. Ярской-Смирновой, П.В. Романова. М.: ООО Вариант, ЦСПГИ, 2009. С. 57–104.
8. Булгакова О. Советский слухоглаз: кино и его органы чувств. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 320 с.
9. Познер В. От фильма к сеансу: К вопросу об устности в советском кино 1920–1930-х гг. // Советская власть и медиа: Сб. ст. / Под общ. ред. Х. Гюнтер и С. Хэнсен. СПб.: Академический проект, 2006. С. 329–349.
10. Аннанурова О. Изображение и текст в советском фоторепортаже // Вестник РГГУ. Серия: «Культурология. Искусствоведение. Музеология». 2011. № 17 (79). С. 92–100.

References

1. Kozlova N. *Socio-historical anthropology*. Moscow: Kliuch-S Publ.; 1998. 156 p. [In Russ.]
2. Bulgakova O. *Voice as a cultural phenomenon*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ.; 2015. 568 p. [In Russ.]
3. Rajewsky I. Intermediality, intertextuality, and remediation: a literary perspective on intermediality. *Intermédialités*. 2005;6:43-64.
4. Schröter J. Discourses and Models of Intermediality [Internet]. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*. 2011. Vol. 13. Iss. 3. URL: <https://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss3/3/> (data obrashcheniya 16.08.2019).
5. Hänsgen S. "Audio-Vision". About theory and practice of early soviet sound film at the edge of 1930-s. V: *Sovetskaya vlast' i media*. Saint-Petersburg: Akademicheskii proekt Publ.; 2006. P. 350–364. [In Russ.]
6. Kaganovsky L. *The voice of technology. Soviet cinema's transition to sound 1928–1935*. Indiana: Indiana University Press, 2018. 272 p.
7. Orlova G. "Maps for the blind": policy and politicizing the vision in Stalin era. *Visual anthropology: regimes of visibility under socialism*. Moscow: Variant Publ.; CSPGS Publ.; 2009. P. 57–104. [In Russ.]
8. Bulgakova O. *The Soviet hearing eye. Cinema and its sense organs*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ.; 2010. 320 p. [In Russ.]
9. Posner V. From the film to the cinema show. On the issue of orality in Soviet cinema in the 1920's – 1930's. V: *Sovetskaya vlast' i media*. Saint-Petersburg: Akademicheskii proekt Publ.; 2006. P. 329-49. [In Russ.]
10. Annanurova O. Image and text in the Soviet photoreporting. *RGGU Bulletin. "Culturology. Art History. Museology" Series*. 2011;17:92-100. [In Russ.]

Информация об авторе

Виктория В. Плужник, аспирант, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, г. Москва, Миусская пл., д. 6; pluviktoriya@yandex.ru

Information about the author

Victoria V. Pluzhnik, postgraduate student, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125993; pluviktoriya@yandex.ru