

DOI 10.18522/2415-8852-2021-3-7-21

**«В БЕЗУМНОМ МИРЕ ЗУМА КАЖДЫЙ ОКАЗАЛСЯ
В ДВОЙНОЙ РОЛИ – ЗРИТЕЛЯ И АКТЕРА ОДНОВРЕМЕННО»**



Оксана Булгакова – исследователь визуальной культуры, киновед, сценарист, режиссер, профессор Университета Гутенберга в Майнце. Преподавала в Берлинском университете Гумбольдта, Лейпцигской высшей школе музыки и театра, Свободном университете Берлина, Стэнфордском университете и Калифорнийском университете в Беркли. Автор книг “FEKS: Die Fabrik des exzentrischen Schauspielers” (1996), “Sergej Eisenstein – drei Utopien. Architekturentwürfe zur Filmtheorie” (1996), “Sergej Eisenstein. Eine Biographie” (1998), «Фабрика жестов» (2005, расширенное издание выйдет в издательстве «НЛО» в 2021 г.), «Советский слухоглаз: кино и его органы чувств» (2010), «Голос как культурный феномен» (2015), “SINNFABRIK/FABRIK DER SINNE” (2015), «Судьба Броненосца: Биография Сергея Эйзенштейна» (2017). Автор сетевых проектов [“The Visual Universe of Sergei Eisenstein”](#) (2005), [“Sergei Eisenstein: My Art in Life. Google Arts and Culture”](#) (совместно с Дитмаром Хохмутом, 2017–2018), фильмов “Stalin – eine Mosfilmproduktion” (совместно с Энно Паталосом, 1993), «Разные лица Сергея Эйзенштейна» (совместно с Дитмаром Хохмутом, 1997).

В этом номере P&I Оксана Булгакова рассказывает о медиальных великанах и медиальных лилипутах, непристойных телодвижениях Элвиса Пресли, «озвучке дискурса» голосами телеведущих и о рождении «Метода» Эйзенштейна из психоза и невроза. Беседовала Екатерина Максимова. Фото Дитмара Хохмута.

В книге «Фабрика жестов» Вы говорите о том, как кино на протяжении XX века работает с телесностью, как язык тела передается на экране и как он меняется под влиянием кино. Понятно, кино – медиум, важнейший для XX века. А в XXI веке возможен такой анализ? О нас можно что-то сказать, пересмотрев, не знаю, шорт-листы Оскаров или Каннского фестиваля за последние 20 лет?

В XX веке кино потеснило старые искусства, перенеяв их прерогативу моделировать зрение, слух, идеальное тело, и стало фабрикой не только жестов, но и моделей поведения, реакций, готовых фраз и опосредованных чувств. Зрителей учили видеть, слушать, двигаться, а они перенимали телесное поведение звезд в дневные пространства. Но это уже история. Ситуация, неподвластная ни Каннам, ни Оскарам – всегда, кстати, опаздывающим в своих призах, – радикально изменилась. Медиа, окружающие человека, обретают все более ощутимую телесность, а он – постепенно теряет тело, и это часть повседневного опыта каждого. В городе он попадает в страну медиальных великанов, а в своем телефоне оказывается в обществе медиальных лилипутов. Город переполнен гигантскими картинками тел или их сюрреальных деталей. Вагоны и стены метро, фасады домов превратились

в экраны. Сегодняшний фланер движется по городу в компании неоновых призраков, манекенов и их отражений в стеклянных и зеркальных пространствах. Мы видим тела, чьих голосов не слышим, мы слышим голоса, чьих тел мы не видим. Эти медиальные тела, скорректированные компьютерными программами, совершенны. Собственное тело ощущается нами как тяжесть, боль, температура, провал, и в нашем внутреннем зрении мы примеряем его, проецируем, соединяем его с предлагаемым нам телом идеальным – двумерными медиальным. Мы видим себя не как другого, мы видим другого как себя. Даже в современных парикмахерских нам предлагают уже не зеркало, а компьютерную симуляцию нашего облика с другими прическами. Я не уверена, что иллюзия трехмерности, которая обрушивается на нас с экранов, изменит что-то в этом процессе сведения двух тел в одно. Этому постоянному соотношению себя с фантомом помогает виртуальное пространство, в которое превращен современный город, он отражает себя в витринах, в глянцевой поверхности машин, в стеклах автобусов и трамваев, которые передвигаются в пространстве как кинетические объекты, как будто их предназначение не перевозить пассажиров, а распылять виртуальные картины. Мы обращаем внимание на эти изображения, потому что город создает остановки, на которых мы вынуждены ждать наш «мобильный кинотеатр» – автобус или метро.

Искусствоведы все еще рассуждают о разнице поведения зрителя в белом кубе галереи и черном зале кино. В одном случае ему дана свобода движения и решения, сколько времени он потратит на картину, и по статистике музеев, это обычно не больше полутора минут, а в другом случае кино тоталитарно предписывает провести перед картинками в неподвижности 100 и более минут. Меж тем город давно тренирует нас в постоянной смене этих зрительских ролей: там мы и кинозрители, и посетители инсталляций.

В стены на станциях метро вмонтированы экраны, на которых движутся изображения, и только перед прибытием поезда бестелесный голос нам напоминает о появлении реального объекта. Если первые кинозрители Люмьеровских сеансов пугались изображения поезда, принимая его за настоящий, то теперь реальный поезд пассажиры воспринимают как картинку.

Тело тоже стало восхитительным изображением, и мы начинаем стремиться к тому, чтобы довести себя до совершенства картинки, уменьшая телесность диетами, операциями, драпировками. Медиальное тело, к которому нас приучили кино, реклама и город, реальнее нас, оно наш объект желания, заверщенное произведение, к законченности которого мы подгоняем собственное тело. Телесность, вытесняемая изображительностью, меняет не только отношение

к ощущению собственного тела, но и старую коммуникативную ситуацию. В тот момент, когда мы начинаем «общаться» с изображением, мы вступаем в контакт с проекцией отделенной от нас субъектности, приближаясь к состоянию Нарцисса. Этот диалог с самим собой составляет основу нового общения, эссенцию коммуникации в виртуальном пространстве новых социальных сетей. То, что я описываю, не ново. Кино было первой лабораторией, в которой создавался этот новый тип телесности и коммуникации.

В «Фабрике жестов» изучение истории, динамики значений телесного поведения открывает множество любопытных исследовательских перспектив и сюжетов, о которых хочется говорить. Давайте остановимся на представлении о массовом и элитарном в телесном поведении – как изменялись «границы допустимого» на протяжении XX века, если судить по кинематографу?

Кино не элитарное искусство. В начале века кто-то мечтал о том, что оно будет способствовать демократизации общества, собрав в одном зале полицейского и террориста, аристократку и горничную. При этом фильмы прошлого века демонстрировали взаимоисключающие процессы: грубое тело

(из массы) можно «воспитать», превратив в «культуру», и тело можно раскрепостить, освободив из зажимов элитарной «цивилизации»; тело не обладает памятью и поэтому способно легко имитировать новые техники, и тело хранит память жеста и трудно усваивает новые навыки. Фильмы отсылают к обеим предпосылкам одновременно.

Между 1921 и 1951 годами советские киногерои не пользуются при еде ножом и крайне редко прибегают к носовому платку, утирая нос локтем, а в конце 1950-х у них «ниоткуда» появляется удивительная сноровка в пользовании столовыми приборами. Крестьяне в русских фильмах – да и в жизни – постоянно плюют на землю, на пол. Троицкий в «Вопросах быта» учит их коммунизму, но одновременно предлагает расстаться с этой привычкой. В 1930 году снимают фильм «Не плюй на пол». Иван Денисович из повести Солженицына, попавший в лагерь во время войны, замечает, что русские забыли, какой рукой креститься, но уже знает, что плевать на пол в грязной лагерьной столовой неаккуратно. Норберт Элиас, наблюдая за воспитанием элит, пишет, что Европе для введения в обиход носового платка и изменения привычек в сморкании понадобилось двести лет, темп подобных изменений в советском обществе поразителен.

Но это не только феномен советского массового воспитательного кино. В начале 1950-х итальянские фильмы дифференци-

ровали телесное поведение по возрасту или социальному происхождению. Уже в конце десятилетия проститутки и графини, нимфетки и пожилые дамы движутся на экране одинаково. В 1920-е годы русские актеры и их аффективная игра воспринимаются на Западе как возвращение к дикому, раскрепощенному темпераменту славянских «детей природы». Но в 1950-е годы образ дикаря, не считающегося с поведенческими нормами цивилизованного общества, закрепляется в европейской культуре за американцами. Они воспринимаются как варвары. Это сводится (на экране и в жизни) к их манере сидеть, положив ноги на стол, жевать жвачку и танцевать буги-вуги. Вульгарный «американизм» заразителен: чтобы спасти от его влияния молодежь, европейские фильмы начала 1950-х передают это скопированное телесное поведение неотесанным пролетариям или нахальным дворовым подросткам. Однако постепенно новый «телесный костюм» приписывался не только автослесарям и несовершеннолетним хулиганам, он освобождался как от маркировки социальных низов, так и от криминальных сюжетов. Новый телесный язык становится признаком иного героя – студента, интеллектуала из буржуазной среды, нонконформиста. Однако скоро и возрастная маркировка исчезает, так что к середине 1960-х так ведут себя сорокалетние бизнесмены – и не в баре, в бюро.

Вы анализировали собственный «межкультурный» опыт с позиций жеста? Помните, как Вы «сталкивались» с новыми странами – и в смысле движений, жестов, новых кинетических моделей, и в смысле шума, звука нового языка?

Идея написать книжку про телесное поведение, а потом про голосовой ландшафт родилась из этого опыта. Летом меня отправляли из Москвы к бабушке на Украину. В первые дни мои деревенские друзья хохотали над тем, как я говорю, потом я переходила, незаметно для себя, на их мову, однако осенью в московском дворе повторялась та же история, пока я не возвращалась к московским растянутым «а». Я долго жила в Калифорнии и как-то, сидя в кафе, поймала себя на мысли, что могу узнать своих соотечественников даже со спины, наблюдая, как они переходят улицу: втянув голову в приподнятые плечи, словно стесняясь расправить грудь, немного суетливо и боязливо переставляя ноги. Я переехала в Берлин, когда мне было 22 года, и немецкий, которого я не знала, я снимала со слуха. Он изменил мою интонацию на всех других языках. В 2018 году я прожила полгода в Вене. Дворцы, музеи, вальсы, до сих пор там зимой 280 баллов и на каждом углу – школы бальных танцев. Когда-то это была столица империи в 80 миллионов, осталась оболочка, смутное воспоминание об

истории, в которой утвердилась лишь одна императрица Зисси, и 8 миллионов непомнящих. Сербь, чехи, словаки, румыны, турки, украинцы, евреи, венгры, когда-то так стремившиеся к независимости, насильно учившие ненавистный немецкий, сделавшие его великим литературным языком, теперь населили оболочку этого воздушного шарика. Никто из них не говорит по-немецки, никто не делит эту угасшую историю.

Как меняется тело человека? Тело эпохи digital с «продолжениями» в виде смартфонов и прочих гаджетов «умнеет» или наоборот? Любопытно еще, как Вы относитесь к довольно популярному соображению, что современный человек асексуальнее своих предшественников?

Ну, об этих протезах рассуждали все кому не лень, начиная, кажется, с Эрнста Каппа. Пилот реактивного самолета не может полагаться только на свои ничем не вооруженные органы восприятия, замечал Маршалл Маклюэн в 1964-м, но Фрейд писал в 1920-м, что человек с помощью моторов, очков, телескопов, микроскопов, кинокамер, телефона смог усовершенствовать свои моторные функции и чувственное восприятие, став «протезным богом», но в этой божественности он не стал счастливее. Про ум при этом не говорил никто.

Маринетти – возможно, увидев первый электрический вибратор на Всемирной выставке в Париже в 1902 году, – написал в 1909-м пьесу «Электрические куклы». Куклы могли предаваться электрическому сексу без усталости. Но с сексом все не так просто. Мишель Фуко заметил, как создавалась конструкция сексуальности как чего-то скрытого и секретного, поэтому дискурс о сексуальности заменил теологический дискурс об арканах и стал эквивалентом сакрального для десакрализованного общества. Но и это изменилось. Параллельно изменению представления секса в медиа. В 1955 году вышла «Лолита» Набокова – одновременно с фильмами «К востоку от рая», «Бунтарь без причины» и «Бог создал женщину», в которых Джеймс Дин и Брижит Бардо заняли место не младших братьев или несовершеннолетних отроковиц, а первых любовников и эротических героинь. Даже в советской романтической сказке «Алые паруса» (1961) 15-летняя Вертинская стала эротическим объектом, а в драме «А если это любовь?» (1961) школьники спали друг с другом. Шокирующие сегодня заявления «зеленого» политика Кон-Бендита о правомерности сексуального влечения к несовершеннолетним стояли тогда в совсем другом контексте.

В начале 1950-х в Америке выступления Элвиса Пресли считались неприемлемыми для воскресных семейных телепрограмм, потому что при вращательных движениях его

бедер (считающихся прерогативой женщин) явственно проступали контуры гениталий. Тело Пресли подвергалось цензуре: в полный рост его показывали только в начале выступления, потом камеры переключались на крупный план его лица. Когда в Германии вышли его первые фильмы, критики и на Западе, и на Востоке писали о нем как о похотливом козле с патологическими отклонениями. Через 30 лет он был объявлен харизматическим адвокатом молодежи, а еще через 30 его телодвижения уже казались целомудренными на фоне эксгибиционизма рок-звезд.

В 1969 году Джим Моррисон был арестован в Майами за попытку мастурбации на сцене, в 2015-м, когда Ленни Кравиц на концерте в Стокгольме обнажил свой пенис, этот жест уже потерял провокационный смысл, который у него появился бы сегодня.

В 1990-е фильмы внушали, что только реализация в сексе дает ощущение полноты бытия. При этом моя подруга-психоаналитик говорит, что главная проблема ее пациентов, успешных бизнесменов, – импотенция. Мне трудно судить, насколько ее опыт статистически значим, но он полностью противоречил медиальным картинам. Впрочем, сегодня они сохранились только в российском кино. Сексуальная температура в обществе меняется, и это отражают кампании последних лет. Радикальные экологи советуют не рожать детей, потому что это плохо для окружающей среды. Картина сексуальных

отношений близкого будущего, приснившаяся в “iPhuck 10” Виктору Пелевину, слишком быстро становится настоящим. Коуч по знакам заметил, что ситуация общения на удаленке и невозможность секса стала в 2020 году благом для многих женщин, которые стремятся к «серьезным отношениям», напоминающим романы Джейн Остин.

О благах и бедах удаленки многое уже сказано. Любопытно тем не менее, как опыт локдауна разделит академическое сообщество – на тех, кому «понравилось на удаленке», и тех, кто чуть не сошел с ума, разговаривая с монитором. Почему в зуме «тяжелее, чем в аудитории»? Или у Вас другие ощущения?

Пандемия перевела работу в сеть и заставила надеть маски на публике. Маски скрыли лицо, переключив внимание на тело. В виртуальном пространстве тело сократилось до лица, редко дополненного руками и торсом. В безумном мире зума каждый оказался в двойной роли – зрителя и актера одновременно. Кто-то может и дальше (только онлайн) ходить на встречи анонимных алкоголиков, кто-то учится, как флиртовать. Массовость должна была бы привести в сеть натуральные, аутентичные лица – без грима, пластических операций, профессионального опыта – со своими индивидуальными мими-

ческими особенностями и неформатированным запасом телесной и жестовой коммуникации. Необходимость выйти на виртуальную сцену и воспринять себя как медиального актера могла бы заставить подумать о медиальной выразительности. Однако реакции, которыми люди делятся друг с другом (чаще всего в соцсетях), свидетельствуют скорее о растерянности и напоминают уже забытое потрясение от первых киносеансов, в которых всем поголовно не хватало натуральности и органичности. Мешает резко ощущаемая медиальность лица, тела, голоса, которая опять делает технологию – и порождаемое ею социальное неравенство – ощутимой (не у всех есть сильный компьютер и приличный микрофон). Люди напрягаются, начинают говорить громче и жестикулировать больше, нормальная компенсаторная функция, как в ситуации, где невербальная, лицевая и телесная коммуникация нарушена. Больше всего смущает необходимость наблюдать собственное лицо (хотя куда же делся нарциссизм?), раздражает приближение к интимному миру других (как же с вуайеризмом?). В общем, психоаналитикам пора придумывать имена для новых комплексов. Если при обсуждении селфи и инстаграмомании психологи и социологи упирали на нарциссизм и превращение тела в объект дизайна и инсценировки, то при обращении к телесной зумизации они вынуждены обсуждать стресс, упадок сил, усталость: Zoom fatigue.

При этом их объяснения противоречивы. Одни считают, что визуальной информации слишком много (отвлекающие детали и хаос чужого интимного мира, многоликость), но подобные аргументы возникали при появлении кино с его обилием визуальной перегруженности, с которой зрители пока как-то справлялись. Другие считают, что визуальной информации недостаточно: отсутствие невербальной коммуникации не дает понять, что собеседник действительно имеет в виду, пиксели сглаживают микродвижения лицевых мускулов, из-за сокращения зеркального эффекта не возникает ни понимания, ни эмпатии, мозг заполняет лакуны и перенапряжен. Но и это противоречит опыту визуальных медиа, начиная с живописи.

Очевидно, модели самопрезентации диктуют сегодня соцсети. Глядя на сверстников своего 10-летнего сына, понимаю, что их манера самовыражения (мимика, вокализация и прочее) – прямиком из TikTok.

У каждого поколения свои медиальные привычки. Моему сыну 36, он отключился от всех социальных сетей. Мои двадцатилетние студенты не смотрят телевизор и не читают газет. Соцсети, форумы, стриминг заменяют им и фиктивные аудиовизуальные продукты, и информацию, и коммуникацию. Медиа и социальные сети давно приучают нас

к медиальным самоинсценировкам. Телефон требовал тоногеничного голоса, селфи – инстаграмогеничных поз. В ситуации пандемии нова была лишь массовость и необходимость смириться с существованием своего цифрового двойника для тех, кто до этого пытался избежать встречи с ним. Если культура селфи считалась феноменом, распространенным среди подростков и женщин моложе сорока, то в условиях пандемии все были вынуждены обрести виртуальные тела и лица – на полном серьезе и в условиях офисного стресса.

В книге «Голос как культурный феномен» Вы показываете, как в XX веке «электрический голос» повлиял на вокализацию – бодрые интонации, кажущиеся сегодня визжащими и раздражающими, «снимались» слушателями с экрана. Голос, который мы воспринимаем как природный, зависел от технологии его записи и воспроизведения. А «электронный голос» сегодня как-то на нас влияет?

В книге я пыталась показать, что этот раздражающий голос был продуктом и техники, и эстетики. Микрофоны определили отбор высоких голосов – и женских, и мужских, оптическая пленка придала им светлый металлический тембр. Поскольку голоса записывали на определенном расстоянии от микрофона, они были снабжены ощущаемой

реверберацией. Посыл голоса в микрофон придал даже интимному диалогу на крупном или среднем плане напряженный фальцетный звук, как будто актер или актриса всегда направляла свою реплику не близко стоящему партнеру, а массам или далекому слушателю. Этот медиальный двойник голоса сформировал норму, выдающую электрическое за природное, и она была имитирована в реальности (послушайте только выступления на трибуне и академиков, и доярок). В сегодняшних электронных голосах следы техники становятся все более и более незаметными. Мы не слышим манипуляций с голосом, которые возможны при помощи новых компьютерных программ. Они могут сделать все «а» в записанной речи одной длины или убрать неприятное шипение «с», эти поправки не воспринимаемы простым ухом. Пение Кристины Агилеры состоит из монтажа микроэлементов, где каждые полфразы записаны в разных голосовых режимах (то грудной голос, то фальцетный, то усиление его при применении техники belting), и секундный переход от одного к другому, который невозможно осуществить с такой легкостью в реальности, порождает головокружительное впечатление. Но пока электронная техника достигает неправдоподобной естественности, перформативное искусство на сцене предлагает подчеркнутую неестественность голосов.

Немецкий театр предлагает с 1990-х годов две крайности – редукцию голоса и не-

вероятную интенсивность, преувеличенную громкость. С ней работают Лук Парсифаль, Томас Остермайер, перенимая эстетику крика из практики перформансов и заставляя актеров не читать, а кричать тексты не только Шекспира, но и Чехова. Часто режиссеры сознательно сталкивают в постановках натуральный и записанный голос. Но часто эти эксперименты указывают на исчезающую разницу между электронным и природным звучанием. Перформанс актера сливается с решением звукооператора и режиссера, и голос становится артефактом, сформированным электрическим процессом. Мы сейчас окружены искусственными голосами. Ваш автомобиль и ваш холодильник разговаривают с вами. «Алиса», «Алекса» и «Гугл» соревнуются в их естественности. Но мы все еще воспринимаем их как голоса машин – отчасти потому, что остаемся в плену старой нормы. Если в 1930-е годы актеры и звукооператоры убрали из голоса ощутимую телесность – слюну, хрипоту, придыхание, то с середины 1950-х именно эти телесные признаки стали залогом теплоты и органичности голоса. Голоса «Алисы» и «Алексы» лишены физиологичности.

Каков Ваш прогноз относительно дальнейшего влияния технологий на человека – взаимодействия в теле человека «природного с культурным»? Самое любопытное футури-

стическое высказывание – книга или фильм – на эту тему?

В начале века спорили о том, является ли фильм царством смерти (как его видел Максим Горький) или жизни. Сегодня экран стал областью пост-экзистенции, он не только наделяет отпечаток тела вечной молодостью, но и обеспечивает ему цифровое воскрешение. Сегодня планируются концерты ABBA с голограммами их молодых тел, которые поют новые хиты. Марлон Брандо виртуально воскрес в «Возвращении супермена» (2006). Питер Кашинг, появившийся в «Звездных войнах. IV» (1977) и умерший в 1994 году, «играл» в «Изгое-один» (2016) postmortem. Фильм Ари Фольмана по Станиславу Лему «Конгресс» уже в 2013 году задался вопросом, у кого права на манипуляции с изображением тела актера – юридические, коммерческие, этические. Фабрика жестов стала фабрикой виртуальных тел и включилась в дебаты о постгуманизме и бессмертии в век цифровой репродукции. Медиальный опыт давно заменяет реальный. Дети знают динозавров, но не встречали живую курицу. В деревне на Балтике, где я часто провожу отпуск, стоит гондола, которая опускает желающих на дно моря. Но наблюдают они там не реальное подводное царство, а смотрят видео с морским миром Гавайев. Так что и рыбы приобрели теперь восхитительные медиальные тела.

«Советские интеллектуалы-шестидесятники говорили голосом Иннокентия Смоктуновского», – читаю в вашей книге. Лет 20 назад российские журналисты-телевизионщики поголовно «снимали» манеру Парфенова, – это помню из жизни. Любопытно, откуда приходят ролевые модели сегодня? Есть такие исследования?

Российское акустическое пространство с драйвовыми голосами ведущих так же агрессивно, как немецкие частные радиоканалы. Публичные ролевые голосовые модели пришли в движении, следуя дискурсу. Я слышу по радио – немецкому радио – новый набор голосов. Дискурс напирает на отмирание бинарной оппозиции мужского и женского, рассуждает о гибридном гендере, требует диверсивности, и я слышу озвучку этого дискурса в голосе. Подчас не могу с полной уверенностью сказать, говорит женщина или мужчина. Актеры тут же следуют этим голосовым сдвигам и добиваются гендерной неопределенности. А на политическую сцену в главных ролях выходят юные активисты. Они наполняют эфир знаковыми мне по советским фильмам 1930-х годов звонкими пронзительными голосами пубертирующих подростков, а взрослые женщины-политики и бизнес-дамы начинают говорить теперь высокими ненатуральными голосами, подстраиваясь под новую

моду. Демократия периода Ангелы Меркель маркировалась тихим монотонным голосом, неловкой риторикой, неоправданными паузами, поправками, повторами. Сейчас возвращаются модуляционные интервалы, напористость, вибрирующие голоса, скандирующий ритм, которые ассоциировались с другим временем. Но так говорит кандидатка в канцлеры от партии зеленых. Все это легко ассоциировать с прошлым опытом, но немецкая исследовательница Ирмгард Вайтхасе считает, что в принципе существуют две константы, две пары: публичный – частный, экстаичный – интровертный, которые периодически сменяют друг друга, независимо от политических режимов.

К слову, о голосе власти. Это ведь одно из направлений Ваших исследований. О связи природного голоса с технологиями Вы говорите в том числе на примере изменения «голоса авторитета». В домикрофонную эру голос авторитета – высокий: нужно «созывать войска» без технической поддержки, приходится «брать по верхам». А чтобы усилить звук в микрофоне, голос нужно понизить – с тех пор голос авторитета ассоциируется с низким. Наши представления о «голосовом доминировании» как-то изменились с тех пор?

Да, долго голос авторитета должен был быть низким и грудным, эти голоса кажутся доверительными и действуют успокаивающе. Женщины раньше сигнализировали своими детскими высокими тонкими голосами юность, невинность и кокетливую слабость. Австрийский психоаналитик Пауль Мозес интерпретировал драматическое сопрано, нововведение Вагнера, как следствие эмансипации и симптом тяжелого невроза. Роковые женщины обладали гендерно сбитыми голосами – низкими, хриловатыми, как у Марлен Дитрих или Греты Гарбо.

Но в Америке младшие профессора разговаривают высоким голосом – как невинные инженеры. Когда они получают повышение, их голос понижается на октаву. Сейчас в немецких подкастах, распространившихся в обучении на удаленке, недостающую выразительность нужно компенсировать голосом. Но богатая динамичная драматическая модуляция, которая казалась в 1930-е пленительной и помогла бы не усыпить студентов и не наскучить собеседникам в зуме, воспринимается как искусственная, фальшивая. Отчасти потому, что наши представления о голосовой аутентичности и искренности основываются все еще на монотонной мягкой интонации, которая сформировалась в конце 1950-х.

Мой последний вопрос: почему Эйзенштейн? Да, понимаю, это как спросить, почему Достоевский,

почему Малевич? И тем не менее, у каждого исследователя найдутся свои причины, своя мотивация. Позвольте спросить Вас не как киноведа, а как биографа, что Вы считаете главным в Эйзенштейне – в человеке, не «броненосце»?

Я довольно долго сидела над расшифровкой рукописи последней неоконченной книги Эйзенштейна «Метод» (она вышла в четырех томах в Берлине в 2009-м). Эта работа заставила меня заглядывать в книги, которые я, возможно, никогда бы не открыла, – испанские мистики в немецких переводах, индийские псалмы на французском, аналитическая геометрия на итальянском. Я должна была заняться теорией немецких гештальт-психологов, психоаналитической теорией эволюции (антиподом Дарвина), пралогическим мышлением, закономерностью неравномерного роста бобов, египетской мифологией, барочными энциклопедиями, китайской системой счисления, синтаксисом африканских языков, елизаветинским театром, историей архитектуры, читать книги голландских и немецких миссионеров и антропологов, историю цирка, эссе Эзры Паунда и Элиота о Шекспире, Эрнста Курциуса о Бальзаке, Д.Г. Лоуренса об американской литературе, общаться с детьми Макса Вертхаймера, дочерью Аниты Бреннер, ученицы Франца Боаса, троцкистки, выращивающей овощи по антропософским правилам,

архитектором Германном Гензельманом, который построил виллу «Территет» для издателей журнала «Клоуз ап» и аллею Сталина (сегодня Карла Маркса) в Берлине.

Эйзенштейну было тесно в кино, и ему было бы тесно в любой дисциплине. И кино, и письмо он мыслил радикально и мог осуществить эту радикальность только в гипотетическом утопическом измерении, в своих неосуществленных проектах – и фильмов, и книг. Я не знала, как издавать этот текст – не потому, что автор переходит от личного, не ориентированного на публикацию, к официальным ссылкам (цитаты из Сталина), от иронии доэмфатических самооценок (частый комментарий по поводу своих мыслей “Great!”), непристойностей и апологетики. Обычная практика изданий ориентируется на текст, который можно прочесть вслух. В этой модели не могут быть предусмотрены зачеркивания, пропуски, разбросанные на пространстве страницы пучки изолированных записей или заметки на полях. Факсимильные воспроизведения лишь частично решают эту проблему, но в случае Эйзенштейна речь шла о 1500 страницах, организованных часто как нелинейный текст. Он мыслил и писал свою книгу как шар, пытаюсь передать динамический мыслительный процесс, а это запутанная сеть, в которой нагромождение цитат и непредсказуемых ассоциаций заставляют деконтекстуализировать элементы, ставить их в новые связи и ком-

бинации. В этой структуре есть точки схода и разветвления, которые освобождают мышление из топологической «типографической тюрьмы».

Интерес Эйзенштейна к анализу и программированию экстаза в условиях массовой циркуляции синтетических наркотиков – фильмов, feelies, способствующих потере чувства реальности и манипулирующих психикой, да еще в условиях тоталитарного общества – вызывал всегда противоречивые реакции у исследователей. Он посвящает читателя в свой невроз, сообщая о внутреннем кризисе, который почти подвиг его на решение оставить «постыдную деятельность искусство», невроз, который он пытался контролировать при помощи психологов, гипнотизеров, психоаналитиков (об этом он как раз умалчивает). Это решение принимается во время впадения в регресс при сознательном возбуждении массового психоза и истерии двух европейских государств, считавшихся в начале века наиболее близкими к прогрессивным радикальным преобразованиям. Он

собирает вырезки из газет о «магических» практиках в советской и немецкой политике, свидетельства этого исторического регресса, выходящего за рамки индивидуального невроза.

Я бы, наверное, не взялась за его биографию, но ко мне обратилось немецкое издательство, которое хотело расширить свой репертуар медицинских учебников и переводов Лакана новой биографической серией. Я не знала, как писать историю мальчика из благополучной буржуазной семьи, воспитанного на культуре 19 века с ее вниманием к индивидуальности, с тягой к элитарной культуре и классической гармонии, при его вхождении в век двадцатый. Эйзенштейн готовился к другой жизни, должен был реализовать себя в старом искусстве – архитектуре, графике, может быть, театре, но попал в кино, где он нашел новую формулу искусства, которое и передало этот новый век – техника, насилие, террор, массы. Фильм он понимает как овеществленную технику мышления – как модернизм и архаику в одном.

Oksana Bulgakowa is a researcher of visual culture, a film critic, a screenwriter, a director, and a professor at the Johannes Gutenberg University Mainz. She has taught at the Humboldt University of Berlin, the Leipzig Graduate School of Music and Theater, the Free University of Berlin, Stanford University and the University of California Berkeley. Author of the books “FEKS: Die Fabrik des exzentrischen Schauspielers” (1996), “Sergei Eisenstein – drei Utopien. Architekturentwürfe zur Filmtheorie” (1996), “Sergej Eisenstein. Eine Biographie” (1998), “The Gesture Factory” (2005, a renewed edition to be published by NLO publishing house in 2021), “The Soviet hearing eye: cinema and its sensory organs” (2010), “The Voice as a cultural phenomenon”(2015), “SINNFABRIK/FABRIK DER SINNE” (2015), “The Fate of the Battleship: The Biography of Sergei Eisenstein” (2017). Author of the network projects “The Visual Universe of Sergei Eisenstein” (2005), “Sergei Eisenstein: My Art in Life. Google Arts and Culture” (in collaboration with Dietmar Hochmuth, 2017–2018), and the films “Stalin – eine Mosfilmproduktion” (in collaboration with Enno Patalas, 1993), “Different Faces of Sergei Eisenstein” (in collaboration with Dietmar Hochmuth, 1997).

In this issue of P&I, Oksana Bulgakowa talks about medial giants and midgets, obscene gestures of Elvis Presley, “voice-over discourse” of TV presenters, and the birth of Eisenstein’s “Method” from psychosis and neurosis. Interview by Ekaterina Maksimova. Photo by Dietmar Hochmuth.

