

Фабрика ЖЕСТОВ

Тексты Оксаны Булгаковой входят в основные сборники исследований советской культуры, составленные и изданные усилиями европейских и американских славистов. В «Соцреалистическом каноне» (2000) в теоретическом разделе помещена ее статья «Советский кинематограф — в поисках общей модели» (в этой книге, реализованной как свод уникальных



**Булгакова О.
Фабрика
жестов.**

М.: Новое
литературное
обозрение,
2005. 304 с.: ил.

правил и особенностей советского культурного производства, О. Булгакова представила институциональные, эстетические и повествовательные особенности советского кино); в более скромном по объему «Советском богатстве» (2002), изданном к юбилею известного немецкого исследователя Х. Гюнтера, результаты ее исследований представлены текстом «Советские красавицы в сталинском кино». В новейшем сборнике под редакцией Х. Гюнтера и С. Хэнсен «Советская власть и медиа» (2006), включившем более тридцати

статей о специфике советских медиа, напечатан фрагмент книги «Фабрика жестов» под названием «Кино. Mode d'emploi».

Первая монография Булгаковой на русском языке — «Фабрика жестов», опубликованная в 2005 году в серии НЛО «Кинотексты» под редакцией А. Рейтבלата и Н. Самутиной, посвящена семиотике телесности в советском и российском кинематографе. В 1990-е годы «советская телесность» подвергалась описанию и аналитической интерпретации не столь интенсивно, как, скажем, советское искусство (архитектура, живопись¹), шире, советская история² или даже советская повседневность³. Из наиболее удачных аналитических проектов можно назвать выставку «Память тела», организованную Е. Деготь и Ю. Демиденко и выпущенный к ней каталог с комментариями и исследовательскими текстами, а также интерпретации наивных текстов в трудах Н. Козловой (в частности, работу «„Я так хочу назвать кино“. „Наивное письмо“: опыт лингво-социологического чтения», написанную в соавторстве с И. Сандомирской, и посмертную монографию «Советские люди. Сцены из истории»). Но если в проекте «Память тела» исследованию подвергалась граница между частным и публичным, проходящая по кожным покровам и прилегающим к ним одеждам, а в текстах Н. Козловой и И. Сандомирской — речевые практики и тексты, концептуализирующие советский опыт, в том числе и телесный, то в исследовании Булгаковой объектом стал «язык тела» в советском кино, точнее, особенности семантики и рецепции «телесных практик» в российском дореволюционном, послереволюционном авангардном, сталинском кино и в некоторых фильмах 1960-х и 1990-х.

Замечания в предисловии книги открывают несколько контекстов, обосновывающих авторский метод работы с киноматериалом.

Первый контекст, облегчающий восприятие авторской интерпретации кинофрагментов, — некоторые положения, относящиеся к «природе кино».

Для Булгаковой важно, что проект кинематографа — это проект коммуникации массового общества, соответственно, для него характерны поиск универсальных языков, с одной стороны, и просветительские амбиции (как например, в случае советского кинопроизводства) — с другой.

Автор подчеркивает, что чтение кинотекста определяется рецептивной инерцией по отношению к более традиционным коммуникативным системам (литературе, живописи, архитектуре, танцу, музыке) — аналогиями с другим культурным опытом, знакомством с другими культурными текстами. А также двойственной природой языка кино, которая проявляется в том, что означенные элементы (в том числе жес-

ты, поведение, техники тела) перемежаются с неозначенными, фиксирующими «естественное», «некультурное», «природное», «подсознательное». Следовательно, с одной стороны, кинотекст можно считать разновидностью «литературного текста» и заниматься семиотикой, анализом нарративных структур, поэтикой, а с другой стороны, можно расценивать его как документ эпохи и искать в нем «следы культурного времени», «фиксацию современности». На сопоставлении или, точнее, на игре с этими двумя интерпретациями и построено исследование Булгаковой.

Второй контекст — положения из социологических работ, прежде всего М. Мосса и Н. Элиаса. Человек склонен к имитации, в частности к имитации поведенческих образцов, что дает возможность говорить о том, как кино может внедрять в современность образцы жестов, повадок и поз. Если в «Первом вступлении», предваряющем разбор собственно кинотекстов, автор останавливается на всех значимых для своего исследования теоретических контекстах, то во «Втором вступлении» Булгакова переходит к историографии систем «значащего жеста», прежде всего театральных — от «Рассуждений о сценической игре» Франциска Ланга 1727 года до «Таблиц Дельсарта» 1839 года. Этот историографический экскурс интересен и как история восприятия жеста в различных художественных практиках, и как обзор текстов, непосредственно влиявших на советский художественный эксперимент 1920-х, о котором написана большая часть книги (например, те же «Таблицы Дельсарта» изучались в киношколах в начале XX века).

Высокая исследовательская компетенция в вопросах поэтики кино позволяет автору дифференцированно представить телесность советского кинематографа, рассматривать такие тропы, как метонимическая демонстрация крупных планов жеста, его характер и направленность, походка, движение массы, осанка, мимика и пр., и выделить свой уникальный исследовательский объект: язык жеста в условиях советского (официального) культурного производства.

В первой главе «Киноэкран как учебник манер. 1898–1916» описания кинофрагментов интерпретируются через контекст истории искусств. Анализу подвергается социальное, классовое, эстетическое кодирование жеста, общее для всего поля культуры и выявленное в литературе, живописи, танце. Типажи (декадент, пролетарий, танцовщица) массового и экспериментального искусства этого времени исследуются на примере фильмов Е. Бауэра, спектаклей К. Станиславского, текстов А. Вербицкой, А. Белого, М. Горького, А. Чехова, балетов А. Дункан.

Во второй главе «Раскрепощение „природного“ тела. „Общественно-биологический эксперимент“. 1924–1929» послереволюционный литературный, театральный, кинематографический авангард рассматривается как поле перекодирования жестикюляции культурного персонажа. Если в первой главе истеричное или подвижное тело, конституированное литературой и танцем, значило освобождение от «оков цивилизации», то в культурной ситуации 1924–1929 годов появление новых типажей и сюжетов потребовало легитимации «естественных жестов» как таковых. Нецивилизованное тело больше не воплощалось через эксцентрику; в кино появились «физиологические жесты» новой советской киноэстетики. Интереснейший и разнообразнейший период советской культуры (1924–1929) дан в книге через полярные образцы кинотекстов, что делает эту часть исследования особенно насыщенной. Так, в одном контекстуальном ряду оказались «Аэлита» Я. Протазанова, «Третья Мещанская» А. Роома, «Мать» и «Конец Санкт-Петербурга» В. Пудовкина. Многочисленные сравнения советского и американского кинематографов демонстрируют открытость культурной ситуации взаимодействию и обмену — это помогает понять последующие изменения в советском киноискусстве, да и во всем культурном производстве.

В третьей главе «Воплощение процесса цивилизации. Техники дисциплинирования. 1931–1951» концептуализируются основные культурные метаморфозы героев канонических повествований высокого сталинского стиля. На примере советского звукового кинематографа выявляются новые действующие лица культурного производства — вождь, масса, герой, простой советский человек, требующие своих «жестовых характеристик». В фильмах Г. Александрова, Н. Экка, С. и Г. Васильевых жест персонажа получает новую политическую функцию, становится символом. Киножесты начинают собираться в повествовательный или риторический канон.

В финале Булгакова помещает несколько комментариев к фильмам 1960-х (в частности, М. Хуциева) и 1990-х (к фильму «Брат» А. Балабанова). Автор очерчивает временные рамки дальнейших исследований, а читатель ждет новых, не менее замечательных работ.

Примечания

1. Среди самых известных и цитируемых исследований, опубликованных на русском языке в 1990–2000-е годы, можно назвать: В. Паперный. Культура Два. М., 2006; Жилище в России: век XX. Архитектура и социальная история / Под ред. У.К. Брумфилда, Б. Рубла. М., 2001; Соцреалистический канон / Под ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. СПб., 2000.

2. Здесь следует особенно отметить работу издательств РОССПЭН, АИРО–ХХ и серию изданий нормативных документов, предпринятых издательством «Материк».
3. Имеются в виду исследования Санкт-петербургских историков, в частности см.: Утехин И. Очерки коммунального быта. М., 2004; Лебина Н. Повседневная жизнь советского города: Нормы и аномалии: 1920–1930 годы. СПб., 1999; Лебина Н., Чистиков А. Обыватель и реформы: картины повседневной жизни горожан в годы НЭПа и хрущевского десятилетия. СПб., 2003.