

Ана ОЛЕНИНА

ПАРТИТУРЫ ДВИЖЕНИЯ: КАК НИ СТРАННО, О ПСИХОЛОГИИ НАТУРЩИКА У КУЛЕШОВА

«Ставится вопрос—нужен ли для нашего монтажного кинематографа актер? Наш актер расчленен, проанализирован и существует в монтажной форме»¹,—так в 1928 г. Виктор Шкловский суммировал радикальные тезисы уже заканчивающейся к тому времени монтажной эпохи «бури и натиска». Эта фраза, по-видимому, относилась в первую очередь к ранним манифестам Кулешова, в которых было заявлено, что актерская игра, основанная на «переживании», непригодна для кино². Так, в статье «Монтаж» (1922) Кулешов описал свои знаменитые эксперименты, заявляя, что путем реконтекстуализации кадра можно заставить зрителя интерпретировать одну и ту же позу актера по-разному, из чего выходило, «что в кинематографе всякое выражение чувства актера не зависит от причин, порождающих эти чувства»³. В статье также приводились примеры, отрицающие сущность актера как целостного организма, действующего в определенных физических условиях—опыты по созданию химерической женщины из кадров разных людей, динамической картины танца из кадров, снятых разными планами, и сцены встречи двух человек в «творимом», реально несуществующем географическом пространстве⁴. В целом, согласно статье, образ персонажа оказывался комбинацией подобранных монтажером фрагментов телодвижений и деталей, создающих впечатление о том, каков этот человек, чем он занимается, что он видит, о чем он думает, куда он направляется и так далее. Демонстративно отрекаясь от театрального принципа «пережи-

вания», Кулешов утверждал, что его актерский коллектив делает ставку на поиск и разработку «метрически и ритмически точных» физических действий, складывающихся при монтаже в легко читаемые с экрана построения. Четкая геометрия траекторий и ясность композиций должны были обеспечить быстрое и эффективное восприятие сути нарративных ситуаций и задействованных в них героев.

«Прежде всего следует убрать актера и научно сконструировать человеческий аппарат.Naturщик должен стать машиной. <...> Человеческий инструмент на точном расчете должен подавать свое движение в пространстве и времени»,—так в 1922 году интерпретировал установки кулешовского коллектива лидер конструктивистов А.М.Ган, считавший режиссера своим единомышленником⁵.

Провозглашенная Кулешовым теория натурщика надолго закрепила за ним репутацию «антипсихологического» режиссера. Вообще, нужно упомянуть, что и сам термин «психология» был понятием ругательным для авангардистов, печатавшихся в начале 1920-х в таких журналах как «Кинофот», «Леф», «Эрмитаж»/«Зрелища» и др. Характерный пример—иллюстрация работы А.Родченко, сопровождавшая вышеупомянутую статью Кулешова «Монтаж»⁶. Это фотоколлаж под названием «Психология», состоявший из портретов томно закатывающих глаза красавиц, кадров любовных сцен с надписями «Уговорила», «Или... Или...», «Святая ложь» и названий душещипательных мелодрам. Фундаментом композиции служила рекламная вырезка, красноречиво подводившая итог будаурной атмосфере словами: «Спермацетовая Жирная Личная Пудра». Психология, таким образом, ассоциировалась у Родченко с надуманными интригами, ложным пафосом, жеманством, наигрышем. Все это напоминало плохой театр и «халтуру» ненавистных Кулешову коммерческих кинокартин—наспех сляпанных мелодрам, где артисты, движимые собственной интуицией, фактически играли на авось, воспроизводя заученные штампы.

Хлесткость, с которой авангардисты начала 1920-х порицали так называемый «психологический» кинематограф и отмежевывались от «переживания», способствовала распространению мнения о том, что идеальный натурщик по Кулешову—это «манекен»⁷, бесстрастная марионетка, с машинной точностью проделывающая заданные трюки. Однако ошибочно думать, что, возвысив техническую сторону актерской подготовки, Кулешов полностью исключил понятие «эмоция» из собственного лексикона. Формулируя законы «кинематографической выразительности», Кулешов пытался выявить наиболее действенные способы овладения вниманием и аффективными реакциями зрителя. В плане актерского мастерства, эти поиски исходили из убеждения, что кинонатурщик должен максимально использовать возможности собственного тела и создавать такие телесные представления, которые поражали бы зрителя своей неожиданностью, динамичностью и детальной полнотой. Недаром в актерских этюдах и фильмах, созданных группой Кулешова в первой половине 1920-х, проявляется склонность, с одной стороны, к эксцентриаде и трагикомическому гротеску, а с другой, к экстремальным физическим нагрузкам,—вспомним хотя бы сцену драки на настоящих болотных топях в «Луче смерти» (1925) или знаменитый каска-

дерский трюк в «Мистере Весте...» (1924), где ковбой Джедди перебирается по канату, натянутому на уровне пятого этажа. Конечно, в работе актера Кулешова интересовало не то, что он испытывает, а что демонстрирует—то есть внешний результат, физическое проявление каких бы то ни было состояний. Но, как я хотела бы показать в своей статье, размышления Кулешова над вопросами, что является убедительным, впечатляющим действием, как актеру и режиссеру-монтажеру добиться такого, каким образом зритель возбуждается от происходящего на экране, приводили Кулешова к формулировке проблем из области психологии. И решал он их, как и многие его современники, черпая из популяризированных научных источников.

Если внимательно просмотреть ту же статью «Монтаж», где Кулешов заявлял, что кинонатурщику театральное «переживание» ни к чему, бросается в глаза фраза, что «эмоциональная сторона актера» кино не имеет ценности не сама по себе, а из-за того, что она «до сих пор совершенно не изучена» и мало учитывается при съемке⁸. В 1923 году, разрабатывая программу занятий в своей киномастерской, он делает упор на то, что «натурщик должен знать психологическое и физиологическое значение движения и распределять гармонически длительности» собственных действий⁹. Он пишет, что одним из главных достижений его мастерской является то, что «постановка натурщикам движения перестала основываться на магии и вдохновении и стала научно организовываться»¹⁰. В 1926 году он с энтузиазмом поддерживает идею В.Пудовкина экранизировать учение И.П.Павлова о рефлексологии и помогает своему бывшему ученику договориться с сотрудниками павловского института о съемках культурфильма, вскоре вышедшего в прокат под названием «Механика головного мозга»¹¹.

Одной из задач данного исследования является попытка определить, каковы были представления Кулешова об экспрессивном движении и физиомоторной материализации эмоций, и каким образом они соотносились с современными ему течениями в научной психологии, а также их отголосками в культуре того времени.

К тому времени, когда Кулешов написал свои первые манифесты, в российской и западной психологии уже несколько десятилетий преобладало естественнонаучное направление. Со времен основания первых экспериментальных лабораторий по «физиологической психологии» (В.Вундта в Лейпциге в 1879 г. и У.Джеймса в Гарварде около 1875 г.) приоритетными в этой науке постепенно становились методики, изучающие функционирование нервной системы по внешним показателям. В.М.Бехтерев, открывший в 1886 г. первую подобную лабораторию в России, доказывал, опираясь на наследие И.М.Сеченова, что психология не может ограничиваться изучением одних лишь явлений сознания, доступных самосозерцанию. Она обязана ввести в употребление методы, способные учитывать психологические процессы, проходящие бессознательно. Новая, «объективная психология», по Бехтереву, должна была ввести в обиход наблюдение за изменением дыхания, сердцебиения, температуры при различных состояниях; уделить особое внимание моторным реакциям организма¹². В 1920-е годы этот «материалистический подход» к изучению психики человека получил дополнительный стимул из-за того, что большевистские лидеры (в частно-

сти, Ленин, Троцкий и Бухарин) увидели в нем возможность поставить науку на службу идеологии: упрощенный вариант рефлексологии стал пропагандироваться ими как ключ к воспитанию «нового советского человека»¹³. Известная мысль Троцкого о том, что в социалистическом обществе «человек примется, наконец, всерьез гармонизировать себя самого. <...> Он захочет овладеть полубессознательными, а затем и бессознательными процессами в собственном организме: дыханием, кровообращением, пищеварением, <захочет> поднять себя на новую ступень—создать более высокий общественно-биологический тип, если угодно—сверхчеловека»¹⁴.

Как показал М.Б. Ямпольский, теорию Кулешова о воспитании точного, ритмизированного движения натурщика невозможно рассматривать в отрыве от этого идеологически насыщенного дискурса о «новой антропологии»¹⁵. Атмосфера 1920-х была пропитана идеями техницизма, сплочения масс в единый организм, улучшения психофизического облика «нового советского человека» путем тейлоризации его рабочих навыков¹⁶. В недавней книге О.Л. Булгаковой «Фабрика жестов» обсуждается характерное для начала 1920-х утопическое представление о том, что новые «техники тела», демонстрируемые в кино,—в частности, тейлоризированные методы обслуживания станков на заводах—смогут стать достоянием масс¹⁷. Исследовательница рассматривает методику Кулешова в контексте других школ актерской тренировки—биомеханики Мейерхольда, метроритма Фердинандова, тафийтренажа Фореггера и Фабрики эксцентрического актера,—замечая одну общую для них тенденцию: все они «ориентируются в первую очередь на четкий ритм, который задается не биологическим телом, а машиной и подчинением движения четкости ритма механизму»¹⁸.

В предлагаемой читателю работе, дополняющей вышеуказанные исследования, автор стремится проанализировать методику Кулешова, обращаясь к его стратегиям регистрации и классификации актерских движений, а также к техникам, которые он применял для выработки новой эффективной пластики. Я сравниваю подход Кулешова с методами фиксации и репрезентации телесного движения, которые использовались в конце XIX—начале XX века в исследованиях по неврофизиологии, по механике двигателя системы и по эргономике труда. В этих областях кинематограф и хронофотография выступали, наряду с циклограммами и графиками изменения мускульного напряжения, как «индекс»—непосредственный материальный показатель происходящих в теле человека процессов, включая и психические акты. С другой стороны, полученные при помощи новой техники данные использовались для различных форм «рационализации» естественного движения, систематизации возможностей организма и установления контроля над ним.

Рассматривая методы Кулешова в этом контексте, данная работа указывает на конкретные дискурсивные источники тех метафор, которыми пользуется режиссер, обосновывая свой подход к искусству актера: «Натурщик <...> должен быть разложен аналитически и изучен как <...> сложное построение инженера. Его волнение учитывается нами как электрический ток, питающий завод, его техника должна быть записана в таблицах алгебраическими формулами <...> Кино-натурщик должен быть тейлори-

зированной и работать по инструкционной карточке»¹⁹. Вместе с тем хотелось бы отметить, что Кулешову не свойствен тот позитивизм и утилитаризм, который питал научные работы, нацеленные на психологизацию моторно-двигательных навыков и контроль над расходом психофизической энергии организма. Как будет показано ниже, то, к чему пришел Кулешов—то, как работают актеры в его ранних фильмах,—не укладывается в рамки нормированной жестикуляции.

Разложение образа

Начать свои размышления о дискурсивных течениях, определивших русло, в котором формировались взгляды Кулешова на выразительность тела, мне хотелось бы с примера того, как его подход к игре кинематографическому воплощался на деле. Картина «По закону» (1926), третья по счету художественная постановка коллектива Кулешова, с самого начала была задумана им с установкой «на актера, на психологическое действие», как вспоминал об этом сценарист картины В.Шкловский²⁰. Поэтому мы вправе рассматривать этот фильм как демонстрацию разработок группы Кулешова в плане актерской игры.

Сюжет фильма был позаимствован из рассказа Джека Лондона «Неожиданное». Вкратце он таков: в группе золотоискателей, затерявшейся в снежной пустыне Клондайк, происходит бытовое убийство; двое оставшихся в живых берут на себя обязанность судить провинившегося товарища и приговаривают его к смерти через повешение. В фильме то предельное нервное напряжение, которое было заложено в драматической форме рассказа, передается актерами-кулешовцами в градации от истерики до ступора, от бешеного иступления до полной прострации.

Вот одна из наиболее ярких в этом отношении сцен. После выстрела Дейнина (В.Фогеля) в двух товарищей на него нападает обезумевшая от ужаса Эдит (А.Хохлова) и пытается вырвать из его рук ружье. Во время борьбы Дейнин хватает Эдит за талию и переворачивает ее вверх ногами так, что кажется, она делает в воздухе колесо. В эту сцену вмонтирован длинный долю секунды кадр—крупный план искаженного лица Эдит со стоящими дыбом волосами. Можно предположить, что это именно то изображение, о котором Кулешов писал в воспоминаниях о «По закону»: «Для сцены “драки” мы применили необычайную для того времени “самосъемку”. Хохлова, привязанная к “мельнице”, во время вращения снимала сама себя пятиметровой ручной камерой “Кинамо”. Руководил этой съемкой Левицкий»²¹. На фотографии, напечатанной в журнале «Советский экран» № 34 за 1926 г., можно увидеть Хохлову на этом акробатическом снаряде,—своеобразной машине для получения мимических спецэффектов²².

Для чего Кулешову понадобился этот кадр? Первоначально, постановщики намеревались подчеркнуть хаотическую динамику борьбы, смонтировав ее с видами комнаты, взятой под быстро меняющимся углом зрения. На монтажном листе, опубликованном В.Шкловским, в сцене драки значилось: «Кадры комнаты вверх ногами и на боках»²³. Похожий прием уже применялся Кулешовым в фильме «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков», где комната двоилась и плыла перед глазами героя в сцене суда. При съемке «По закону», как мы видим, Кулешов отка-

зывается от идеи использовать головокружительное пространство для передачи состояния персонажей. Он заменяет его *отражением экстремального физического опыта на лице актрисы*.

Изображение предельных психических состояний, испытываемых героями Джека Лондона, достигается группой Кулешова натуралистически— путем неподдельного телесного переживания пограничных состояний. В затопленной декорации избушки, как вспоминал Кулешов, «намокшие провода от электроаппаратуры били артистов током, но Хохлова утверждала, что “электричество помогало ей лучше переживать”. Фогель при съемке “крупного плана” лежал связанным на льду под брандспойтом и самолетным ветром два с половиной часа»²⁴. Все это, конечно, в первую очередь свидетельствует о силе воли и самопожертвовании артистов, преодолевших нечеловеческие условия нищей киностудии. Однако, будь то из-за нужды или из-за специальных устройств типа мельницы-центрифуги, отличительной характеристикой работы коллектива становится запечатление исчерпывающего опыта. Кроме того, это, достигнутое сверхъестественными усилиями, необычное физическое действие совмещается членами коллектива с акробатическими номерами и гротескной эксцентрикой.

Результат: чудовищный, приковывающий внимание своей необычностью, спектакль телесности разворачивается перед зрителем²⁵. Картина Кулешова отсылает нас к традиции аттракционного кинематографа, использующего технологии съемки и проекции для острого видения действительности²⁶— в частности, для фиксации и впечатляющей репрезентации движений и мимики человека, недоступных невооруженному глазу. Американский киновед Том Ганнинг, описавший эту характерную для раннего кино тенденцию, одним из ее первых примеров считает так называемые «физиогномические» фильмы, где главной аттракцией являются гримасы²⁷.

Помимо заведомо выигрешной установки на зрелищность, мощным стимулом, питавшим эту традицию, была вера в то, что камера, проникая в тайну физиомоторных процессов тела, демонстрирует нечто новое для понимания сопровождающих их чувственных ощущений и психологических состояний. Из современных Кулешову примеров подобного хода кинематографической мысли можно вспомнить один из опытов Дзиги Вертова. В 1918 г. он начал свою карьеру с того, что снял себя в прыжке с полутораэтажной высоты, причем при последующем просмотре ленты он утверждал: съемка рапидом дала «возможность увидеть на экране мои мысли во время прыжка, нерешительное выражение моего лица, затем желание скрыть эту нерешительность, надеть на себя маску твердости, затем действительное решение во что бы то ни стало прыгнуть, затем страх в лице во время полета...»²⁸. В 1920-х годах Жан Эпштейн и Бела Балаш писали о завораживающей «драматургии» лица, снятого сверхкрупным планом: об игре мимических мускулов, свидетельствующей о полифонии овладевающих человеком эмоций²⁹. Вальтер Беньямин считал, что фотоувеличение не просто уточняет детали изображения, а «открывает в субъекте новые структурные формации», в то время как ускоренная съемка превращает обычные движения в некое сверхъестественное парение, обнаруживая в них такие аспекты, о которых до сих пор ничего не было известно³⁰. До изобретения съемки, писал

он, никто не знал, как меняется осанка шагающего человека в каждую долю секунды или как пальцы, берущие зажигалку, взаимодействуют с металлом, «не говоря уже о том, как все это соотносится с *перепадами наших настроений*»³¹. «Камера, способная подниматься и опускаться, прерывать и выделять, растягивать и убыстрять, увеличивать и уменьшать», раздвинула границы наших представлений о самых обыденных вещах, буквально став инструментом откровения. Трудно определить, говорит Беньямин, чему этот инструмент служит больше—науке или искусству³².

Скрещивание интересов науки и искусства на почве фотонаблюдения за движением и мимикой человека наметилось еще в девятнадцатом веке. Приведем два примера. В 1872 г. Чарльз Дарвин иллюстрирует свою книгу «Выражение эмоций у человека и животных» фотопортретами плачущих детей, кривящих с презрением губы женщины, улыбающихся стариков. Особое место в его книге занимают фотографии экспериментов французского физиолога Г.-Б. Дюшена де Булонь, который исследовал сокращения мускулов лица, воздействуя на них электрическим током, для того чтобы выяснить, какие из них задействованы в выражениях, узнаваемых нами как знаки определенных эмоций³³. Дарвин пишет, что отбросил идею исследовать мимическую экспрессивность по работам живописцев и скульпторов, так как они изображают человека по собственным канонам красоты вместо того, чтобы точно воспроизводить анатомию (в подтверждение этой мысли он приводит известное замечание Лессинга о том, что лицо борющегося со змеями Лаокоона «не обезображено» корчами)³⁴. Фотография для Дарвина, таким образом, является более совершенным методом документации, открывающим новые перспективы для изучения мимолетных, неуловимых выражений лица. Второй пример, который мне хотелось бы упомянуть—это методы изучения движения живых существ, изобретенные французским физиологом Э.-Ж. Мареем в 1870–80-е гг.: хронофотограммы и графики мускульных напряжений, снимаемых специальными датчиками при движении. Трудно переоценить влияние методов Мареев на различные области науки и искусства в последующие десятилетия. В 1880-х годах парижский нейрофизиолог Поль Рише, работавший под началом ученика Дюшена де Булонь, известного психиатра Ж.-М. Шарко, применял метод Мареев по фиксации мускульных напряжений для изучения хода истерических приступов³⁵. В 1910-е гг. хронофотография Мареев вдохновила Марселя Дюшана, Джакомо Баллу и других живописцев-футуристов на создание картин, разлагающих движение человека на последовательные фазы³⁶. В 1890-е гг. работу Мареев и его коллеги Ж. Демени спонсировала французская армия с целью усовершенствовать походку солдат, сделать их движения более экономичными и подготовить их для определенных физических нагрузок³⁷.

Работы лаборатории Мареев по улучшению техники движений являются прототипом исследований, которые будут проводиться в 1920-е гг. в Москве, в Центральном институте труда. О них отдельно будет сказано далее; однако, забегая вперед, хотелось бы отметить, что имя Мареев было на слуху в России³⁸; в частности, его хорошо знали современники Кулешова, пропагандировавшие отношение к телу как к физиологическому механизму. Так, в 1922 г. поэт-экспрессионист Ипполит Соколов, мечтавший создать соб-

ственную студию «тейлоризированного» театра, заявлял со страниц журнала «Зрелища»: «Только на основании исследований целого ряда физиологов, начиная с Марее и кончая Сеченовым и Амаром, можно серьезно начать восприятие, вернее, конструирование человека и актера как живой машины»³⁹.

В 1915 году московский журнал «Вестник кинематографии» поместил заметку В.М.Бехтерева о применении кино съемки в исследованиях по психиатрии и физиологии. «Один только кинематограф,— восклицает ученый,— может воспроизвести отдельные моменты движения, акты ходьбы, расстройство походки, мимику жестов, один только кинематограф может запечатлеть частности в развитии мимических движений. В мимике наблюдаются и патологические явления; в особенности кинематограф применим в исследовании различного вида судорог...»⁴⁰. Программа по использованию кино для неврофизиологических исследований, предлагаемая Бехтеревым, основана на методах, с которыми он познакомился еще в юности, во время своей стажировки в 1884 году в знаменитой клинике Ж.-М.Шарко Сальпетриер под Парижем. Шарко был убежден, что детальная фиксация мускульных сокращений во время истерических припадков сможет приоткрыть завесу над патологиями нервной системы. В этих целях его ассистенты отливали гипсовые слепки со сжатых спазмами запястий, фотографировали конвульсии, зарисовывали положения конечностей во время припадков, получая ряды, похожие на хронофотографические снимки. Эти изображения, часто добытые сомнительными по современным этическим нормам методами⁴¹, систематизировались Шарко в специальных каталогах, якобы выявляющих повторяющиеся паттерны в приступах различных пациентов.

То, как представлено движение человека в «Иконографии истерии Сальпетриер» (1876), атласе, составленном коллегой Шарко Дезире Бурневиллем, в корне отличается от изображения «страстей» в классических физиономических каталогах для художников и актеров, таких, как, например, труд Шарля Лебрена «О выражении страстей» (1668). Идеализированные образы «влюбленности», «зависти», «покорности», «мольбы», характерные для классических типологий, с их читаемыми кодами жестов и поз, заменяются в фотографической «Иконографии истерии» сериями неподдающихся категоризации телесных спазмов, для которых нет названия.

Как показала в своем известном исследовании Р.Б.Гордон, репертуар гримас и корч вышедшего из-под контроля тела, представленный в огромном количестве научных фотоснимков из Сальпетриер, выплеснулся в популярную культуру конца девятнадцатого—начала двадцатого века, получив отражение в стилизациях истерического транса и изломанного жеста в спектаклях французского кабаре и немой кинокомедии⁴².

Этот небольшой экскурс в историю применения фото- и кино съемки для изучения движения позволяет понять некоторые тенденции в его интерпретации и методы его фиксации, создавшие ту почву, на которой формировались идеи об остраненном жесте и эксцентрической телесности у авангардистов 1910–20-х годов, включая Кулешова. Внешне эти тенденции проявлялись в установке на разложение движения на фазы, вычленение отдельных групп мышц и органов, сборку общей картины движения из отдельных составляющих; в интересе к моторным рефлексам, происходящим без уча-

ствия сознания, или же, наоборот, к автоматизмам акробатического тела, достигнутым тренировкой и невероятной концентрацией внимания. В эстетическом плане выражением этих тенденций были воля к эксперименту, нацеленность на нахождение неизвестного в обыденном, поиск необычного телесного действия. «Фотогеничная неврастения»⁴³—так назвал Жан Эпштейн стиль игры, продемонстрированный любимым актером Кулешова Чарли Чаплином⁴⁴: «Вся его роль состоит из рефлексов усталого, нервного человека. Сигнал автомобильного клаксона заставляет его подскакивать на месте, по-нуждает его стоять, беспокойно потирая грудь, в которой нервно трепыхается его сердце»⁴⁵. Сюда же можно отнести игру комика Игоря Ильинского, выходца из театра Мейерхольда, которого очень уважал Кулешов, специально написавший для него два сценария⁴⁶. Современники восхищались предрасположенностью Ильинского к «кубистскому жесту»⁴⁷, тонкому и «острому психологическому рисунку»⁴⁸ его движений, создаваемому постоянными, как будто при синдроме Туретта, подергиваниями мышц лица, надуванием щек, заплетанием пальцев. Отличительной чертой этой эстетики является принципиальная нечитаемость жеста, его антишаблонность, его выход за рамки узнаваемых кодов. Жест перестает быть знаком; скорее, он—постоянно изменяющееся означающее, чье прочтение ставит зрителя в тупик, оставляя ему лишь любоваться гипнотическим спектаклем телесности.

Похожие тенденции свойственны и Кулешову. Достаточно просмотреть фотозтиоды из альбома его мастерской⁴⁹, чтобы убедиться в том, что основной целью его разработок было изучение моторики тела при исполнении экстраординарных пластических заданий. На этюдах запечатлены лица, перекошенные гротескной мимикой; тела, стянутые напряжением на пике акробатического трюка... Все это—«остраненная» пластика, жесты, не имеющие конкретных означающих, ни эмоциональных, ни диетических (пространственно-временных указателей), ни прагматических (т.е. поясняющих коммуникативные отношения между персонажами). Эти жесты являются результатом исканий коллектива, направленных на выявление возможностей тела; результатом его установки на составление таблиц поз и положений, которые способны принимать различные части тела. Создание «прейскурантов» возможностей—как говорил Кулешов—«живого материала» было основным занятием его мастерской в первые годы ее существования.

Уже сам метод фрагментации и составления каталогов ведет к определенному взгляду на движение актера. Воспользовавшись еще раз аналогией жеста и знака, можно сказать, что то, что здесь происходит—это выдвигание на первый план фактуры означающего, в то время как границы означаемого становятся все более размытыми. Как точно заметил по этому поводу Виктор Шкловский: «Дело в том, что для <кино> профессионала человек в кадре не плачет и не смеется, и не горюет, он только открывает и закрывает глаза и рот определенным образом. Он—материал. Значимость слова зависит от фразы, куда я его поставлю <...>, а зритель ищет какого-то истинного значения слова, словарного значения переживаний»⁵⁰. Метод Кулешова ставит под сомнение словарные дефиниции жестов и становится поиском разнообразных—чем интереснее и неожиданнее, тем лучше—телодвижений, которые можно будет включить в монтажные фразы.

«Для того чтобы учесть весь механизм работы <натурщика>, всю механику движений,—писал Кулешов,—мы разбили человека на составные части»⁵¹. Началось составление каталогов движений отдельных частей тела и их сочленений. Подобный подход уже практиковался в ГИКе, на базе которого Кулешов создал собственный коллектив в 1921 г. Тогдашний директор института, В.Р.Гардин, вспоминал, что, например, если исследовать все возможные ракурсы и положения головы натурщика, получается 1245 вариантов⁵². Однако, в отличие от Гардина, Кулешов не стремился прописать всю палитру потенциальных положений тела, а попытался обозначить на бумаге набор основных телодвижений. При создании собственного каталога Кулешов рассуждал так: «Количество движений человека так же неограничено, как и количество звуков в природе. Для того чтобы сыграть любое музыкальное произведение, достаточно определенного ограниченного диапазона—системы звуков,—на основании которого и можно строить любое музыкальное произведение. Точно так же можно создать какую-то одну систему человеческих движений, на основе которой можно строить любое задание на движение»⁵³.

Одной из моделей, натолкнувших Кулешова на идею создания такой системы, были схемы жестов и телодвижений, разработанные французским преподавателем оперного пения Франсуа Дельсартом в середине XIX века и приобретшие известность в России в 1910-е гг. благодаря текстам С.М.Волконского о сценической выразительности. Как показал М.Б.Ямпольский⁵⁴, Волконский, после революции читавший курсы об актерском мастерстве в Госкиношколе⁵⁵ и Пролеткульте⁵⁶, оказал существенное влияние на представления Кулешова о телесном воспитании актера.

По определению Волконского, целью Дельсарта была «постановка эстетики человеческого тела, т. е. его выразительности, на научной почве»⁵⁷, ради чего французский теоретик составил систему движений различных частей тела по выделенным им направлениям и параметрам. Ядром системы была триада направлений—действие определялось как «концентрическое» (т.е. направленное к себе, сворачивание), «эксцентрическое» (направленное от себя, разворачивающееся), или «нормальное» (поддерживающее состояние равновесия). Различные сочетания этих трех элементов применялись Дельсартом для классификации всевозможных положений частей тела, а также для описания траекторий сложных движений. Таким образом, к примеру, несмотря на то, что «Дельсартовская таблица положений руки», как отмечал Волконский, могла включать до 243 разновидностей⁵⁸, все эти положения были результатом применения вышеупомянутой триады к частям руки: пальцам, кисти, предплечью, локтю и плечу. Вот пример из таблицы позиций руки: «Действие: эксцентрическо-нормальное. Значение: экспансия воли, утверждение ее силы, либо любовное стремление. Описание действия: руки от плеча движутся вширь, локти не согнуть»⁵⁹. Или еще пример из таблицы положений брови и верхнего века: «Действие: нормально-эксцентрическое. Значение: желание понять и невозможность умственного разрешения; ступор. Описание действия: бровь спокойна, нормальное положение; веко поднято, эксцентрическое положение»⁶⁰.

Такая система описания телодвижений в совокупности с «эстетическими упражнениями» на закрепление изученных терминов предрасполагала к

вычленению отдельных органов, составлению действия из последовательных ступеней, а также к абстрактному наименованию телесных актов. Недаром в мастерской Кулешова одной из разновидностей тренировок были, например, «схематические упражнения, имеющие целью развить независимость работы отдельных мускулов лица»⁶¹—в чем можно убедиться, просматривая фотографии «этюдов» кулешовцев. Однако у Дельсарта была «грамматика пантомимы»; каждая поза, каждое движение, как видно из вышеприведенных табличных примеров, имели четкие границы значений. Пропагандисты Дельсарта педантично защищали так называемую «семиотику» его системы, утверждая, что он нашел единственно «правильное» телесное выражение внутренних состояний, которое также является и наиболее «естественным», и «благородным», и «возвышающим человеческий дух».

Ссылаясь на научные авторитеты в области психофизиологии, Волконский писал в 1913 г., что открытия Дельсарта подтверждаются «трудами Дарвина, Пидерита, Мантегацца и др.»⁶². Известная американская проповедница дельсарттианства Женевиев Стеббинс в 1887 г. приводила в защиту учения вычитанный ей в «одном научном ежемесячнике за прошлый год» опыт, произведенный французскими психиатрами, при котором выяснилось, что если художник придаст телу загнипнотизированного человека некую позу, то, очнувшись, этот человек вспомнит, что чувствовал эмоцию, соответствующую данному телоположению (речь шла о чувстве страха)⁶³. Стеббинс объясняет это явление так: «Некоторые позы, в силу того, что они определенным образом растягивают или сокращают мышцы, а также учащают дыхание и сердцебиение, вызывают некие внутренние физические ощущения, соответствующие определенным эмоциям. Тогда возникает и легкое переживание данных эмоций...»⁶⁴ Читатель, знакомый с теоретическим разработками Мейерхольда и раннего Эйзенштейна, легко узнает в этих строках популярную на рубеже веков теорию Уильяма Джеймса—Карла Ланге о физической основе эмоциональных состояний, согласно которой «мы испытываем страх потому, что убегаем; нам грустно потому, что мы плачем—а не наоборот»⁶⁵. Стеббинс цитирует анекдот о чувстве, порожденном позой, как доказательство того, что существует некий естественный способ выражения этого чувства, точно угаданный художником. Однако именно здесь в ее рассуждения вкрадывается логический парадокс, обнажающий метафизическую направленность дельсарттианства, что в будущем сделает это учение неприемлемым для Кулешова. Стеббинс уверена в существовании некоего идеала позы страха, наподобие платонической идеи. Она подчеркивает, что «идея из ума художника передалась человеку, находившемуся в месмерическом сне»⁶⁶, и ей трудно совместить это положение с идеей о самообразовании эмоции из мышечных ощущений самого человека (не говоря уже о том, что заявление этого человека об испытанном им страхе могло быть вызвано желанием угодить испытующему).

Представляется, что именно эссенциализм, свойственный дельсарттианству, а также склонность теоретиков этого учения абсолютизировать его постулаты, облекая их в возвышенные термины, было тем, что претило Кулешову. Как характерный пример дельсарттианской риторики можно процитировать отрывок из книги Волконского «Выразительный человек», посвя-

щенный обоснованию эксцентрического, концентрического и нормально-положений: «В *ощущениях*, в проявлениях Жизни, телодвижения имеют стремление наружу (недаром мы говорим: “тянет” к свету, к теплу); в *мышлении*, в проявлениях Разума, телодвижения стремятся к сжатию, как бы избегают ощущений (недаром худшее свойство ума—“рассеянность”, “разбросанность”); наконец, в *чувстве*, в проявлениях Души, тело наше пребывает в спокойствии, и чем глубже чувство, тем больше равновесия (недаром “неуравновешенностью” обозначаем мы недостатки человека, на чувства которого нельзя положиться)⁶⁷. Полемизируя с подобными тезисами—каждый из которых, если вдуматься, легко опровергнуть противоположными по смыслу пословицами и метафорами,—Кулешов берет от Дельсарта и Волконского только методический учет жестов, поз и телодвижений. В статьях режиссера ссылки на дельсартянство постоянно сопровождаются оговоркой, что эта система полезна, но только «как учет возможных изменений человеческого организма, а не как метод игры»⁶⁸.

Установка на изучение возможностей частей тела и разнообразных сочетаний их движений вылилась в мастерской Кулешова в метод абстрактных тренировок, названных им «партитурами». «Партитура—это данный руководителем точный план, схема действия <...>, нечто вроде нотной записи, по которой видно, что происходит в каждом такте действия»⁶⁹,—писал он. Действия актера в этой схеме всесторонне описываются при помощи установленных параметров и шкал—так называемых «линеек». Есть, например, «линейка счета и ритма, в которой тщательно разработана временная сторона этюда, определен порядок и длина всех движений»; есть линейка пластической записи жестов и их направлений по условным осям; линейка «свертывания или развертывания» тела, соответствующая концентрическому или эксцентрическому действию в дельсартянстве; линейка «повышения и понижения тела по отношению к полу»; и, наконец, линейка по «учету напряжений, как повышается энергия, как понижается, в какой момент наступает перелом в состоянии»⁷⁰.

Но поразительно то, что на эти абстрактные нотные прописи Кулешов заставляет своих актеров придумывать сюжет, т.е. мотивировку заданного контура движения, а также просчитывать нужные дополнительные ходы по заданным линейкам⁷¹. То есть в теории Кулешова появляется если не поворот к «переживанию», то, во всяком случае, поворот к ситуативности: к воображению определенного физического пространства и ориентированных на него физических действий, составляющих в совокупности нарратив. Здесь проявляется полемика Кулешова с его старшим коллегой по ГИКу Владимиром Гардиным, который, кстати, также увлекался Дельсартом и Волконским. На уроках в киношколе Гардин заставлял студентов под диктовку принимать позы, соответствующие разным эмоциональным состояниям—ученики, стоя за специальной рамкой, изображавшей границы поля зрения камеры, должны были по команде показывать «страх», «печаль», и т.д.⁷² Наблюдая этот тренинг, Кулешов понял, что результат выглядит натужно и неубедительно. Ему стал нужен настоящий «рефлекс», демонстрируемый человеком в конкретных психологических и физических условиях. Пример: упомянутое выше выражение лица Хохловой на

мельнице-центрифуге или лицо Фогеля, пролежавшего связанным на льду два часа. Но в том-то и заключается самое интересное в отношении Кулешова к «рефлексу»: во-первых, полученное рефлекторное движение обязательно должно быть чем-то необычным, привлекающим внимание, «чуждовидным»; во-вторых, режиссер-монтажер оставляет за собой право ставить кадр с рефлексом в любые монтажные фразы, тем самым аннулируя его первоначальное значение как реакции на определенную ситуацию.

Рефлексология и тейлоризм

Слово «рефлекс» довольно часто проскальзывает в книге Кулешова «Искусство кино. Мой опыт»—одной из главных теоретических работ режиссера, написанной им в период между 1922 и 1926 гг. и вышедшей в свет в 1929-м⁷³. Так, например, в разработках для студентов киношколы он заявляет: «Тренаж внешней техники натурщика должен параллельно пополняться изучением рефлексов поведения человека»⁷⁴. «Работа кинонатурщика должна представлять собой сумму организованных движений»,—пишет он; а для того, чтобы этот чеканный жест смотрелся убедительно, «сценарии должны давать рефлексы действующих лиц на происходящее»⁷⁵. «Плохие картины»,—считает режиссер, это те, в которых «нет материала для демонстрации поведения человека через его общение с окружающей средой»⁷⁶.

Для того чтобы определить значение рефлексологии для теории Кулешова—как он понимал это учение, каким образом он собирался внедрять его в собственную практику, и что из этого получилось,—нужно для начала задаться вопросом, что из себя представляла «рефлексология» как научное направление в эту эпоху и как она воспринималась в близкой Кулешову художественной среде.

Рефлексология в России берет начало от трудов И.М.Сеченова, предложившего считать рефлекс элементарной основой психической деятельности человека⁷⁷. Рефлекс, или рефлекторная дуга, рассматривалась им как цепочка, состоящая из трех звеньев—раздражение и передача импульса к центральной нервной системе (спинному и головному мозгу); обработка сигнала мозгом; ответная иннервация тканей, активирующая двигательную реакцию—например, отдергивание руки от огня. Сегодня, когда мы слышим слово «рефлекс», мы обычно представляем себе непроизвольные мышечные реакции, такие как коленный рефлекс или суживание зрачков на свету. Но в 1920-е годы понятие «рефлекс» было более обширным и включало в себя целые программы поведения, обусловленные образовавшимися в головном мозге синапсами. Например, фильм Пудовкина «Механика головного мозга» (1926)⁷⁸ в конце вводит идею «рефлекса цели» и иллюстрирует ее сюжетом о том, как детсадовские дети достают высоко повешенную на стене игрушку, соорудив из подручной мебели лестницу. Еще одно частое современное заблуждение—это привычка связывать развитие рефлексологии в начале XX века с именем одного лишь И.П.Павлова. Дело в том, что канонизация этого ученого произошла в сталинскую эпоху, когда его задним числом записали в марксисты и превратили его учение в догму, позволившую властям расправляться со всеми инакомыслящими⁷⁹. А в 1920-е годы Павлов был не единственным ученым, изучающим психологические

процессы с нейрофизиологической точки зрения. Равнозначной ему по величине фигурой был В.М.Бехтерев, который занимался непосредственно психикой человека и изучал принципы деятельности головного мозга. Эти двое ученых во многом были оппонентами⁸⁰. Павлов пришел в психологию как физиолог, специалист по пищеварительной системе, и только его опыты с получением условного рефлекса у собак (выработка рефлекса слюноотделения в ответ не на еду, а на другие сопутствующие кормлению раздражители) открыли для него путь к изучению «высшей нервной деятельности» животных⁸¹. Перенести эти знания на человека было непросто. Бехтерев же изначально был врачом-психиатром, занимавшимся проблемами истерии, гипнотических состояний, внушения, психологии толпы и т.д.⁸² По словам историка А.Козулина, только в 1920-х годах Бехтерев «поддался искушению свести все проявления поведения человека к одному фундаментальному процессу—сочетательным рефлексам»⁸³, аналогичным условным рефлексам Павлова, то есть основанным на складывающихся в головном мозге связях. Однако на деле его подход к изучению психики оставался комплексным и, вопреки подчеркнуто рефлексологической терминологии его публикаций и выступлений, методы, которыми он пользовался, исключали возможность редуцировать все многообразие человеческого поведения до врожденных и искусственно выработанных реакций⁸⁴.

Как пример эклектичности бехтеревской методологии можно процитировать его работу об интересующем нас предмете—эмоциональных проявлениях человека⁸⁵. Назвав эмоции «мимико-соматическим рефлексом», Бехтерев разбирает частный пример—«рефлекс настораживания», подчеркивая, что наряду с «симптомокомплексом» физиологических изменений (обострение восприятия, повышение температуры, расширение сосудов и т.д.), исследователь обязан учитывать и показания пациента о «силе и характере раздражителя», его прошлый личный опыт, а также проявления его высшей нервной деятельности, такие как «оживление творческого аппарата с доминирующей ориентацией на предмет оживления—с усилением сосредоточения, ускорением “скрытых” рефлексов (ассоциаций), оживлением репродуктивной деятельности»⁸⁶. Заметим, что эта программа невыполнима одним лишь методом фиксации физиологических реакций (нужны вопросники и систематическое наблюдение) и что сам термин «рефлекс» становится расплывчатым—как мы видим, даже ассоциативная деятельность сознания здесь представляется рефлексом.

Однако многосторонний и эклектический подход Бехтерева к рефлексологии не соответствовал лозунгам эпохи, требовавшей быстрого и наглядного применения научных знаний на практике. Рефлексология Павлова и Бехтерева, а также реактология К.Н.Корнилова (метод изучения двигательных реакций человека, представляющий собой измерение моторных актов при помощи динамометра, хронометра и моторно-графической записи) открывали заманчивую перспективу объяснить психологию личности с материалистической точки зрения путем получения конкретных эмпирических данных. Все это вылилось, как известно, в вульгарное упрощение. Корнилов, потребовавший в 1923 году на 1-ом Всероссийском съезде по психоневрологии ввести в психологию марксизм⁸⁷, стал применять свои из-

мерительные методы, непосильные для таких, например, задач, как изучение влияния социальной среды человека на его психику. Так, в 1925 г. темой его института было «Изучение психологических особенностей коренного московского пролетария методом определения скорости и силы реакций»⁸⁸. Дальнейшая идеологизация рефлексологии и реактологии проходила под знаменем печально известного утопического проекта по созданию «нового» советского человека. Как высказался в 1925 г. один из инициаторов этой программы, апологет рефлексологии и «марксистского» фрейдизма, педолог А.Б.Залкинд: «Материалистическим исканиям единственного революционного сейчас класса,—пролетариата,—с рефлексологией, этой объективно-экспериментальной и монистически-материалистической дисциплиной,—по пути, о чем недвусмысленно заявляют и такие авторитетные наши идеологи, как т.т. Бухарин, Зиновьев и др. Учение о рефлексах <...> даст нам в руки ценнейшие средства к воспитанию и перевоспитанию человека в нужном для пролетарской революции направлении»⁸⁹. Пафос воспитания нового поколения с применением научных знаний воплотился в трудах А.К.Гастева, основателя Центрального института труда (в 1921 г.)⁹⁰. В 1921 г. состоялась первая конференция по научной организации труда⁹¹, выработавшая, под руководством Бехтерева, «Резолюцию по рефлексологии труда», которая постановила, что «необходима всесторонняя разработка вопросов физиологии, рефлексологии, гигиены и психотехники труда» рабочих⁹². Институт Гастева провозгласил своей задачей разработку рациональной организации труда на промышленных предприятиях, опираясь на опыт менеджмента Г.Форда, Ф.У.Тэйлора и Г.Л.Ганнта, а также на исследования по эргономичности физической работы последователей Э.-Ж.Марея Ф.Б. и Л.Гилбретов, Ж.Амара и др. Экспериментальной деятельностью в области психологии и физиологии в Институте труда в 1920-х гг. занимались такие ученые, как Н.А.Бернштейн, специалист по «биомеханике», изучавший динамику мышечных сил и неврофизиологию двигательных актов при помощи изобретенной им техники регистрации и анализа движений (кимоциклограмм)⁹³, а также И.Н.Шпильрейн, посвятивший себя вопросам «психотехники»—то есть проблемам тестирования профессиональной пригодности, изучению феномена утомления и автоматизации трудовых действий⁹⁴. Сам Гастев непосредственно не занимался психофизиологическими исследованиями, выбрав главной областью своей деятельности пропаганду трудового энтузиазма. Создать всеобщий «рабочий фронт», привить молодяку «бациллы» активного строительства новой культуры—таковы, говоря его собственными словами, были цели Гастева⁹⁵. Однако просматривая его тексты можно заметить, насколько глубоко укоренилась в его сознании идея о бехтеревских «сочетательных рефлексах» как об основе поведения человека. «Предположим,—пишет Гастев в 1929 г.,—что тончайшими измерителями мы определили бы энергетические процессы мозга и нервов или мельчайшими микроизмерителями мы могли бы определять энергетические токи, проходящие через нервные узлы и окончания двигательных нервов и, наконец, всю рефлекторную работу мозга. Что бы это нам дало? Это дало бы нам измерение работы, потраченной на связывание, сочетание тех рефлексов, которые накопились в нерв-

ной системе в качестве ее, так сказать, основного капитала. Этот основной капитал в одной своей солидной части представляет именно отложенную в нервной системе сочетательно-распределительную трудовую культуру, которую и приводит в движение новая реакция»⁹⁶. По мнению Гастева, именно эта «накопленная сочетательная культура» — наложившиеся друг на друга моторно-двигательные навыки тейлоризованных рабочих, закрепленные в их нервной системе — должны были составить ту критическую массу, которая обеспечит технологический и социальный прогресс нового общества.

Каким образом этот рефлексологический дискурс, генерируемый в научных кругах и пропагандируемый идеологами, влиял на сценические и экранные искусства в 1920-е годы? Здесь, в первую очередь, стоит вспомнить теории актерского движения В.Э.Мейерхольда (биомеханика) и Н.М.Фореггера (тафиятренаж), в которых присутствуют своеобразно осмысленные тезисы, почерпнутые из учения о рефлексологии. Вопросы об интерпретации Мейерхольдом рефлексологии посвящены крупные исследования⁹⁷, резюмировать которые в рамках данной статьи не представляется возможным. Отметим только одно из центральных «рефлексологических» положений в теории Мейерхольда, характерное и для Фореггера. Это утверждение, что хороший актер обязан обладать «рефлекторной возбудимостью», т.е. готовностью моментально, автоматически преобразовать полученное от режиссера драматургическое задание в серию движений⁹⁸. «Возбудимость», в теории Мейерхольда, — это «результат хорошо используемого и тренированного материала. Обратное понятие темпераменту — “я заволнуюсь, и все придет”»⁹⁹. Как мы увидим в дальнейшем, очень похожее представление лежало в основе теории натурщика у Кулешова. Не используя термин «рефлекторная возбудимость», Кулешов, как и Мейерхольд, требовал от натурщиков повышенной восприимчивости к «пластическим заданиям» режиссера и считал, что их тела, прошедшие физический тренинг, сами автоматически найдут нужные для этих заданий выразительные формы (так что актерам не придется искусственно пытаться вызвать у себя какие-то чувства)¹⁰⁰. Конечно, системы тренировки и стилизованные формы выразительных движений были у Мейерхольда и Кулешова очень разными, но общей для обоих является вера в то, что тренировка способствует «правильной постановке» движения и вырабатывает у актера особую хваткость, динамичность и готовность выполнить любое драматургическое задание режиссера. Это положение можно сравнить с лозунгом Гастева о выработке определенного психофизического настроя у рабочего, которое он называет «установкой»: «Установка тела и установка нервов определяет движение, определяет трудовую сноровку»¹⁰¹.

Сам Кулешов упоминает Н.О.Т.—программу «научной организации труда», провозглашенную Гастевым — в описании «монтажных пьес», поставленных его группой в 1921 г. на сцене ГИКа¹⁰². Он говорит о том, что студенты, которым была поручена сложная перестановка реквизита по ходу спектакля, настолько точно просчитали, где расположить нужные вещи и как их брать, чтобы быстрее доставить на сцену, что их четкая, слаженная работа казалась построенной по «нотовским» принципам¹⁰³. Как считает Кулешов, эти студенты приобрели навыки, необычайно важные для развития их актер-

ской техники: «Организованная перестановка вещей сыграла огромную воспитательную роль для студентов по работе над движением»¹⁰⁴.

Однако, проводя подобную параллель между утилитарной программой тейлоризации рабочих навыков и техниками актерской подготовки у Кулешова и в «левых» театральных студиях начала 1920-х, невозможно не заметить, что работникам искусства были абсолютно не свойственны тенденции стандартизации и подавления творческой воли исполнителей, сопряженные с гастевским проектом. На этом вопросе мы подробно остановимся несколько позднее. А сейчас я хотела бы обратиться к существующим свидетельствам о том, как методики регистрации и репрезентации движения, разработанные в ЦИТе, были восприняты в современных Кулешову актерских кругах.

Тот факт, что Гастев был человеком, близким к искусству, и являлся одним из лидеров Пролеткульта, очень способствовал распространению идей о «научной организации» движения в художественной среде. В 1923 г. к ЦИТу примкнула экспериментальная студия «Проекционный театр»¹⁰⁵, лидерами которой были молодые художники Соломон Никритин и Сергей Лучишкин, прошедшие обучение во ВХУТЕМАСе в мастерских Л.Поповой, А.Экстер, Н.Удальцовой, А.Родченко¹⁰⁶. Гастеву понравилась их авангардистская постановка, бессюжетная «ритмо-динамическая» композиция «Трагедия А.О.У.»¹⁰⁷, показанная в октябре 1922 г. в Доме печати—на той самой сцене, где, по воспоминаниям Лучишкина, «проекционисты» смотрели работы Н.М.Фореггера, Б.А.Фердинандова и Л.В.Кулешова¹⁰⁸. Гастев пригласил «проекционистов» для пропаганды методов ЦИТа, и первым их заданием в институте стала театрализация экономичных способов рубки зубилом для показа в рабочих клубах и на предприятиях¹⁰⁹. Движения действующих лиц в постановках «Проекционного театра» рассчитывались с инженерской точностью. Сохранились схематические чертежи Никритина, обозначающие траектории корпусов и суставов исполнителей, по стилю напоминающие ЦИТовские циклограммы¹¹⁰. Никритин также сконструировал в ЦИТе специальную «перспективную коробку», помогающую рассчитывать координаты перемещающейся внутри нее фигуры¹¹¹.

Прототипом этой координатной системы является разграфленная поверхность, на фоне которой Э.-Ж.Марей и Э.Майбридж снимали движение людей и животных в своих хронофотографических исследованиях. Еще более близким примером является калиброванная метрическая сетка, использовавшаяся в 1910-х гг. американским пропагандистом тейлоризма Ф.Б.Гилбретом для того, чтобы просчитать наиболее экономичную траекторию трудовых движений и обучить ей рабочих.

В своих описаниях тренинга кинонатурщиков Кулешов также упоминает «пространственную метрическую сетку», на которую они были обязаны ориентироваться, выполняя упражнения¹¹². Ю.Г.Цивьян высказал предположение, что это приспособление сродни методикам Никритина в ЦИТе¹¹³. Так как никаких чертежей Кулешова, изображающих применение этой сетки, не сохранилось, к сожалению, мы можем реконструировать ее действие только по описаниям. Судя по текстам Кулешова, «пространственная метрическая сетка» была нужна его актерам для того, чтобы представить себе, как будут выглядеть их движения на экране—говоря языком чертежника,

она помогала получить проекцию трехмерных векторов их движений на двухмерной плоскости. Наиболее полное ее описание приводится в книге «Искусство кино. Мой опыт», где «сеткой» Кулешов называет разграфленную поверхность экрана или кинообъектива:

«Эта воображаемая сетка на экране и называется нами метрической пространственной сеткой. В расчете на нее и должна строиться работа кинонатурщика, с той разницей, что натурщик передвигается не на плоскости экрана, а в трехмерном пространстве в ателье или на натуре. Сфера его действия представляет собой пирамиду (как бы положенную), вершина которой упирается в центр объектива съемочного аппарата. Таким образом, экранная двухмерная сетка должна для натурщика трансформироваться в трехмерную, расположенную в пирамидной сфере действия. Следовательно, натурщик будет передвигаться как бы по кубатуре, по сетке прямо перед ним, по сетке на полу и по сетке сбоку его (это в том случае, если натурщик стоит лицом к аппарату). Продолжения пересечения линий всех этих плоскостных сеток и создадут кубатуру его действия. А кубатура расположена в пирамиде, определяемой углом зрения киноаппарата»¹¹⁴.

Таким образом, натурщик, ориентирующийся на разграфленный пол и стену рядом, а также, возможно, и на некую решетку впереди себя, был обязан с четкостью определять, как его движение спроецируется на параллельную этой решетке плоскость—стоящий за ней объектив киноаппарата (т.е., на то, что Кулешов называет «воображаемой сеткой» на экране).

Дело в том, что Кулешов был убежден, что с экрана легко и быстро зрителем воспринимается только такое движение, которое происходит либо параллельно, либо перпендикулярно, либо под углом в 45 градусов по отношению к одной из пар сторон экрана¹¹⁵. «Если записывать на экране линии движений обыкновенного актера, получится хаос; если записать рассчитанную организованную работу, получится линейный строгий узор, который прочтется гораздо легче предыдущего»¹¹⁶,—писал он. Для строгости «организации работы» натурщика Кулешов предложил учитывать его телодвижения по трем координатным осям: в длину, ширину, и высоту; и составил таблицы возможных направлений для различных частей тела. Далее пошли упражнения на движения «по осям», целью которых было привить актерам способность машинально занимать ударные—по идее Кулешова—положения по отношению к граням воображаемого четырехугольника экрана. Впоследствии режиссер вспоминал, как проходили эти тренировки: «Что такое движение по метрической сетке? Предположим, мне нужно голову повернуть по вертикальной оси направо. Это значит, я должен или держать голову фасом к аппарату, или повернуть ее резко выраженным углом. Мелкие промежуточные действия мы боялись делать. <...> Поэтому наши первые упражнения и этюды были несколько своеобразны: большинство из них носило гротесковый характер (упрощенные движения)»¹¹⁷.

К этому же периоду относится и техника зарисовки движений актеров «человечками», которую применял Кулешов, пытаясь зафиксировать «все изгибы, все направления сочленений» их тел¹¹⁸. С похожей целью человек рисовал в «Проекционном театре» ЦИТа Соломон Никритин, но Кулешову вряд ли были известны его чертежи. Планируя жесты и позы испол-

нителей, Кулешов представлял себе тот самый «линейный строгий узор», в который должны были сложиться их траектории при монтаже. Позднее, в 1934 г., он напишет, что рисование человечков приучило его группу «думать движением» и привело к идее «думать кадрами», создавая «монтажный образ»¹¹⁹. Интересно отметить, что, убирая из движений актеров все лишнее и сводя их траектории к наиболее экспрессивным, с его точки зрения, моментам, Кулешов, таким образом, заботится о психологии зрительского восприятия. Он пытается представить себе оптические законы, обуславливающие наиболее выгодное и экономное распределение зрительского внимания. Идеей экономии проникнута вся монтажная теория Кулешова в ее начальной стадии—с одной стороны, это желание быстрее и эффективнее донести до зрителя драматургическую суть сцены, а с другой стороны, это рационализация движений натурщика, осмысленная в категориях, очень близких риторике ЦИТа. Так, Кулешов заявлял: «Лаборатория приучает его <натурщика> *по-деловому строить* свое движение, работать, реально двигаться перед аппаратом, а не изображать по-актерски различные роли. *Экономия, наименьшая затрата сил, вскрывание механической сущности действия, отсутствие лишних движений, движений навязчивых, без которых можно обойтись,—главное, на что должен обращать внимание натурщик*»¹²⁰.

Стоит заметить, что тренировки Кулешова по метрической сетке вряд ли сэкономили физические усилия натурщиков. Скорее, они требовали от них стахановского напряжения, ведь под «вскрыванием механической сущности действия» Кулешов подразумевал не просто оптимизацию естественных моторно-двигательных навыков человека, а стилизацию его движений по неким абстрактным принципам «кинематографической выразительности». Недаром А.Ган, описывая методы Кулешова, писал, что тот исходит из идеи, что «в данный момент самый дешевый материал—это живая человеческая натура», и что он занимается ее «обработкой», так как нет материальной возможности «начать свою работу с главного—с механизированной техники кинопроизводства»¹²¹. Однако парадокс концепции Кулешова заключается в том, что, с одной стороны, он тренирует актеров на стилизованное действие (резкие углы поворотов, элиминация промежуточных движений, занятие «ударных» положений по отношению к сторонам воображаемого экрана), а с другой стороны, он часто снимает произвольные физические действия—такие, как, например, мимика Хохловой во время вращения на «мельнице». Произвольные или навязчивые движения, которым нет места в рациональных теоретических построениях, привлекают режиссера не меньше, чем запрограммированные.

Парадоксальность позиции Кулешова и ее несовместимость с протобихевиористскими программами ЦИТа можно продемонстрировать еще ярче, сравнив его с еще одним пропагандистом «тейлоризации» актерского движения—Ипполитом Соколовым. В начале 1920-х поэт-экспрессионист Соколов занимался вопросами художественного движения в Московском институте ритма, разрабатывающем методы Дельсарта и Жак-Далькроза¹²². С 1921 г. Соколов начал сотрудничать с журналом А.К.Гастева «Организация труда», опубликовав в нем статью о необходимости гимнастики для рабочих с применением «индустриального Дельсарта»¹²³. На страницах журна-

ла «Эрмитаж» («Зрелища») за 1922 г. он развернул настоящую кампанию, пропагандирующую новую—экономичную и по-машинному точную, «тейлоризированную»—телесную пластику¹²⁴. «Нормальная система трудовой гимнастики воспитывает тейлоризированный жест в труде и в жизни»¹²⁵,— писал он; аналогично, нужно воспитать «тейлоризированный жест в искусстве» и создать «на основании законов сценической рефлексологии <...> стилизованный жест машинного типа»¹²⁶. В чем заключались законы «сценической рефлексологии», Соколов не уточнял, однако нетрудно заметить, что такое прикладное понимание рефлексологии было навеяно ему идеями Гастева о преобразовании телесной культуры всего общества путем воспитания «правильных» психофизических установок.

Статьи Соколова сопровождалась ссылками на авторитетные имена в области изучения физиологии движения и эргономики труда, а также на различные новые технологии. Так, в одной работе он приветствовал «приемы операционного цикла по Джильберту <sic>» и «проволочные модели тейлоризированных жестов», провозглашая их «символом новой индустриальной культуры»¹²⁷. Тут же публиковались рисунки театрального режиссера и художника В.Люце, изображающие роботоподобных существ на фоне уже знакомой нам метрической сетки. Соколова не смущало то, что он эстетизирует и переосмысляет научные разработки ЦИТа, переводя их на почву театра. Идея тейлоризации движений, нацеленная на облегчение труда и повышение продуктивности, превращалась у него в идею стилизованного актерского движения, способного наикратчайшим способом донести до зрителя драматургическую динамику спектакля. Чем лаконичнее станут движения людей на сцене, писал Соколов, «чем острее каждый угол, тем резче <будет> наше ощущение вещи и события и тем сильнее наше движение в невероятной будущему»¹²⁸.

Явная метафоричность подобных формулировок не мешала Соколову выставлять свою утопическую теорию как воплощение научных достижений в области рефлексологии и организации труда. С этих позиций основатель «Лаборатории театра экспрессионизма»¹²⁹ напал на Мейерхольда и Фореггера, высмеивая их за идею «рефлекторной возбудимости». Нет ничего общего между актерским мастерством и способностью проявлять безусловные рефлексы, писал Соколов: «моргать при попадании малейшей песчинки в глаз», «чихать при раздражении полостей носа», «откидывать ногу при уколе иглой в пятку»¹³⁰. «То, что какие-то: эмоция, темперамент, рефлекторная возбудимость и т. д.,—словом, все психофизиологические свойства относятся к физическому механизму актера, как горячая смесь к мотору, и несут название “моторности” (старая теория “нутра!”) есть полное непонимание <...> рефлексологии и “моторного” или “психо-моторного” воспитания человека и актера, состоящего в *укреплении и в развитии психомоторной зоны нервных центров серой коры больших полушарий головного мозга*»¹³¹. Так, обвиняя Мейерхольда и Фореггера, Соколов ассоциировал себя с Гастевым, утверждая, что его собственный подход к тренировке актера основан на идее улучшения и рационализации физической культуры человека путем закрепления новых рабочих навыков в его мозге.

Что же такое *рефлекторная возбудимость*? Стоит остановиться на этой идее подробнее, потому что похожее представление о психофизическом на-

строе актера было и у Кулешова. Известно, что Мейерхольд требовал от своих актеров непрерывного мускульного движения на сцене для того, чтобы они не теряли тонус, необходимый для произведения эффектных акробатических действий по ходу спектакля¹³². В своей лекции 1922 г. о системе Мейерхольда Эйзенштейн говорил: «Биомеханика—метод давать актеру здоровое возбуждение (состояние [достигнутое] путем организованной мускульной работы; от физич. движения у человека зарождается свойственное этому движению возбуждение, так смех вызывает веселое настроение, слезы—грусть. Джемс <sic>»¹³³. Таким образом, ссылаясь на теорию эмоций Уильяма Джеймса—Карла Ланге, Мейерхольд постулировал, что мышечная работа вызывает у натренированного актера определенное эмоциональное состояние, которое автоматически помогает ему принимать положения, вписывающиеся в драматургическую форму спектакля так, как ее задумал режиссер. Другими словами, «возбужденность» актера у Мейерхольда—это не то что бы «внутри», как полемически заявлял Соколов, но некий общий эмоциональный подъем, психофизический тонус, вызываемый ощущением мышечного напряжения.

Если взять знаменитую «Справку о натурщике» Кулешова начала 1920-х, которая часто цитируется киноведами как символ обездушивания актера в теории этого режиссера, то можно заметить, что в основе ее лежит похожая концепция. Но Кулешов в этом тексте вовсе не отказывается от идеи эмоционального переживания, а, как Мейерхольд, переносит акцент с интуитивного нащупывания актером контуров предписанной ему роли (игра по «внутри») на непосредственное телесное ощущение натренированного актера, выполняющего определенную физическую программу. То есть Кулешов, как и Мейерхольд, задумывается в этом тексте над тем, что ранее называлось вдохновением актера, но представляет себе это состояние в терминах, близких теории Джеймса—Ланге. Так, в кодексе натурщика по Кулешову говорится: «Натурщик должен чувствовать, как он проделывает данные ему комбинации поз и движений, и должен знать, как он выглядит в своем действии и что каждая поза и каждый жест выражает. Тогда натурщик должен радоваться своей выразительности и отдавать отчет в том, что он делает, а это его заставит *чувствовать работу*, возбуждаться ею, что вызовет *эмоцию процесса позирования* и не потребует добиваться фиктивной эмоции (так называемого переживания), соответствующей данному положению или помогающей найти позу»¹³⁴.

Можно было бы сравнить это «возбуждающее чувство работы», эту «радость» по поводу «правильно» производимых и хорошо получающихся действий с энтузиазмом труда по «установке» у Гастева¹³⁵. Можно было бы провести параллель между тренировкой натурщика на «точное и экономичное» движение, построенное по правилам «кинематографической выразительности», и привитием рабочему «оптимальных» телесных навыков, необходимых для конвейерного производства. Эти сравнения правомерны. Но в отношении Кулешова они затрагивают только верхушку айсберга. Практика Кулешова, да и его теоретические работы, несут в себе идеи, противоречащие этой утилитарной программе. Актерские действия, которые восхищают Кулешова, не обязательно целесообразны, не обязательно

стандартны. Как мы видели ранее, даже тренируя натурщиков на движения «по осям», «по метрической сетке», «по линейкам», по дельсартовским каталогам, по ритмическим «партитурам», Кулешов полагается на изобретательность и импровизационные способности самих актеров, предоставляя им дополнять и прорабатывать заданные схемы по собственному усмотрению¹³⁶. Мы видели также, что в фильм «По закону» он включает крупные планы актеров, испытывающих экстремальные физические нагрузки. Это кадры-эксперименты, запечатлевшие бесконтрольную мимику, которую заранее предугадать и просчитать невозможно.

О своеобразном отношении Кулешова к рефлексологии и тейлоризму гастевского толка можно судить по тому, кого он называет образцовыми натурщиками. Мы не удивимся, найдя на первом месте в этом списке портовых грузчиков, с их ритмичными, экономичными движениями, отточенными за долгие годы работы. Но это не все. Идеальными натурщиками Кулешов также считает Чаплина и актеров Гриффита. То, что объединяет их с грузчиками в его теории—это демонстрация, как он говорит, убедительных «трудовых процессов» и «рефлекторных действий». Однако если посмотреть, как Кулешов использует эти термины в разборе примеров, становится ясно, что с программой Гастева у него немного общего. В фильмах Чаплина, говорит Кулешов, «вся работа сводится к установлению различных трудовых процессов, потому что делается что-то с вещами, нарушая или налаживая обыденный их порядок; *берясь за них то рационально, то бессмысленно, натурщик демонстрирует трудовые процессы*. Трудовой процесс—механика, следовательно—движение, следовательно—абсолютный материал кинематографии»¹³⁷. Здесь Кулешов восхищается движениями, прямо противоположными ловким и целенаправленным «рациональным» приемам, и называет «трудовым процессом» любое динамичное проявление актера, направленное на окружающие его предметы. О мастерстве исполнителей в фильмах Гриффита Кулешов пишет так: «Гриффит работал то на чистой кинодинамике, то на чистом переживании натурщиков, заставляя их *сложнейшими движениями своего механизма передавать психологическое состояние*. Но эти движения были не элементарным кривлянием, а являлись движениями *рефлекторными*, очень тщательно проработанными, почему и достигали нужной цели. У Гриффита натурщики не просто тарачили глаза, скажем—на ужасе, а делали другие движения, более верно передающие их состояния. *Покусывание губ, перебирание, заплетение рук, трогание предметов и тому подобное—характерные признаки гриффитовой игры*. Нетрудно догадаться, что они наиболее подходили к моментам сильного переживания и чаще всего к моментам, доходящим до истерики»¹³⁸. Речь в этом примере идет о навязчивых, бесконтрольных мелких движениях, выдающих эмоциональное напряжение актера. Эти бессознательные, рефлекторные акты—полная противоположность налаженной, рационально распределенной физической работе.

В картине «По закону» Кулешов применяет принципы, обнаруженные им у Гриффита и Чаплина. Здесь есть и сцены истерики, исполненные А.Хохловой с той самой спазматической активацией конечностей и мышц лица, которую Кулешов диагностировал у героини Мэй Марш в «Нетерпи-

мости». Здесь есть и использование рефлекторных действий для драматизации сцены: то, как, например, Кулешов представляет крупный план судорожного сглатывания Дейнина (В.Фогеля) в то время как его, связанного, бреет опасной бритвой муж Эдит (С.Комаров). Есть сцены, где отсутствие обыденной реакции, т.е. иррациональное, с повседневной точки зрения, поведение, становится смыслообразующим приемом, подчеркивающим тяжелое психологическое состояние персонажей. Пример: сцена дня рождения Эдит, где погруженные в невеселые раздумья гости не обращают внимания на торт, постепенно заплывающий свечным воском.

Подводя итог разработкам Кулешова в области мастерства киноактера, хочется подчеркнуть, что его обращение к популярному в 1920-е гг. дискурсу о рефлексологии, а также попытки рационализировать движение натурщиков по методам, напоминающим «организацию трудовых навыков» в ЦИТе, не означают, что его подход к игре актера был механистическим и авторитарным. Разработки этого режиссера по «кинодинамике» актерской игры были направлены против «ложного психологизма»—против штампов, банальности, дежурных жестов. «Театральность», с которой он боролся, определялась им как неиспользование всех выразительных возможностей, как компромисс с условностью¹³⁹.

В.Шкловский однажды сказал: «Поэтическое слово—это танец или движение, совершаемое в момент психологического сдвига, а не движение человека, идущего на службу»¹⁴⁰. Мне представляется, что то же самое можно сказать об актерской игре в фильмах Кулешова: это яркая и необычная телесная пластика, а не «индустриально-ритмическая гимнастика» по Дельсарту, которую Ипполит Соколов предлагал ввести на заводах.

Заключение

Теории кинонатурщика Кулешова мало повезло с рецепцией, и эта сторона его наследия до сих пор является наименее понятой и оцененной. Уже в начале 1930-х утвердился телеологический взгляд на историю раннего советского кино: гротеск, эксцентрика, биомеханика, метроритм, американизм—все стили игры, ориентированные на «остранненный» жест, стилизованную телесную практику—стали считаться не более чем курьезным заблуждением, приостановившим развитие киноактерского мастерства по пути к «естественному» психологизму (с классовой подоплекой). Отчасти в создании этого стереотипа был повинен сам Кулешов, которому в свое время пришлось оправдываться в формализме и публично признавать, что он осознал превосходство методов МХТ только в зрелые годы, а его собственный подход, который он разрабатывал в первой половине 1920-х, оказался тупиковым. Последующим поколениям киноведам, от эпохи оттепели до перестройки, методики тренировки натурщика у Кулешова казались малопривлекательным напоминанием об авторитарных тенденциях в культурном режиме большевизма. Постепенно, в силу тех или иных обстоятельств, сложилось негласное правило метать искания «левых» режиссеров в области актерского мастерства как нечто «неестественное», «механическое», «нечеловеческое». Не стоит говорить о том, что такое отношение не позволяет оценить тот анархический авангардный потенциал, ту «волю к исчерпыва-

юшему опыту», которая характеризовала это поколение¹⁴¹. Главная, на мой взгляд, проблема закрытости этой темы—это то, что мы до сих пор очень мало знаем о контексте, из которого произрастали идеи о новой пластике.

Между тем в 1920-е годы «научно-психологический» подход к мастерству актера считался очень перспективным. Так, например, Кино-кабинет Государственной академии художественных наук в 1926 г. объявил приоритетной темой будущих исследований «психофизиологию актерской и режиссерской работы»¹⁴², продолжая, между прочим, традиции Петроградского психоневрологического института, который исследовал положительное воздействие ритмопластической гимнастики на психику человека¹⁴³. В сталинские времена все это наследие было вымарано из книг и забыто: интересные разработки по психофизиологии движения и психологии художественного восприятия канули в Лету после чисток в рядах психологов и выдвижения на первый план теории Павлова в официальной, марксистско-ленинской версии. А в кино началось движение к соцреализму, и эксперименты 1920-х получили ярлык «формализм». Как пример происходящего в 1930-е годы перелома можно взять статью А.Роома «Актер—полпред идеи» (1932), опубликованную в газете «Кино»¹⁴⁴. Выпускник Психоневрологического института, А.Роом в этой статье пишет о том, что семь лет назад, во ВГИКе, он сам пытался изучить поведение натурщика на площадке с рефлектологической точки зрения и применить учение Павлова к вопросу о «выражении ощущений и чувств в непосредственном съемочном процессе»¹⁴⁵. А в 1932 г. Роом уже отрекается от всего этого и указывает на Кулешова в качестве зачинателя заведомо ложной и тупиковой теории о натурщике—«сверхтренированном механизме»¹⁴⁶.

Настоящая работа осуществляет попытку наметить вехи для нового прочтения теории Кулешова и более детального изучения той среды, в которой перемежались идеи о новой пластике, разрабатываемые в студиях современного танца и театра, исследования по психофизиологии и официальные воззвания к теилоризму.

1. Шкловский В.Б. Советская школа актерской игры (1928) // Шкловский В.Б. За сорок лет. Статьи о кино. М.: Искусство, 1965. С. 108.

2. О полемике между сторонниками монтажа и актерами, требовавшими длинных кадров для запечатления всех эмоциональных переходов в их игре см. Цивьян Ю.Г. Жест и монтаж // Цивьян Ю.Г. На подступах к карпалитике: движение и жест в литературе, искусстве и кино. М.: НЛЮ, 2010. С. 245–263; и *Tsivian Yuri. Early Russian Cinema: Some Observations* // *Taylor Richard and Ian Christie, eds. Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema*. L., N.Y.: Routledge, 1991. P. 13–18.

3. Кулешов Л.В. Монтаж // Кино-фот. 1922. № 3. С. 12. Тот же тезис выдвигался Кулешовым и ранее, см.: Кулешов Л.В. Знамя кинематографии (1920) // Кулешов Л.В. Статьи. Материалы. М.: Искусство, 1979. С. 102.

4. Об истории монтажных экспериментов Кулешова см. *Khokhlova Ekaterina, Kristin Thompson and Yuri Tsivian. The rediscovery of a Kuleshov experiment: a dossier* // *Film History: An International Journal*. 8.3 (1996): 357–367; *Tsivian Yuri. Notes historiques en marge de l'expérience de Koulechov* // *Iris* 4.1 (1986). P. 49–60.

5. Ган А.М. Кино-техникум // Эрмитаж. 1922. № 10. С. 11.

6. Кулешов Л.В. Монтаж // Кино-фот. 1922. № 3. С. 12.

7. Сам режиссер сетовал на распространенность этой идеи, см.: *Кулешов Л.В.* Воспоминания о становлении и развитии режиссерского и актерского факультетов ВГИКа в период 1919–1940 годов // *Киноведческие записки.* № 41 (1999). С. 23.
8. *Кулешов Л.В.* Монтаж // *Кино-фот.* 1922. № 3. С. 12. Курсив в оригинале.
9. *Кулешов Л.В.* Отчет за первую половину 1923 года и преискуртант работы живого материала экспериментальной кинолаборатории на 1923/24 г. // *Кулешов Л.В.* Собр. соч. в 3 тт. М.: Искусство, 1987. Т. 1. С. 366.
10. *Кулешов Л.В.* Работа рук (1926) // *Кулешов Л.В.* Собр. соч. в 3 тт. Т.1. С. 110.
11. *Кулешов Л.В., Хохлова А.С.* 50 лет в кино. М.: Искусство, 1975. С. 96.
12. *Бехтерев В.М.* Обоснование объективной психологии. // *Вестник психологии, криминальной антропологии и гипнотизма.* 1907. № 1. С. 6–7.
13. *Figes Orlando.* A People's Tragedy: A History of the Russian Revolution. New York: Viking Penguin, 1996. P. 734. По словам немецкого журналиста Р. Фюлоп-Миллера, посетившего Россию в середине 1920-х, партийные идеологи, взявшие павловскую рефлексологию на вооружение, упростили и вульгаризировали ее: «Тезис, что “условный рефлекс” Павлова, якобы, демонстрирует переход от чисто физиологического автоматизма к ассоциации идей и первичным формам мышления, был применен большевиками в самой гротескной и преувеличенной манере для утверждения теории о том, что все высшие проявления духа, включая искусство и науку, являются продуктом некоего механизма, результатом работы некоего более или менее сложного завода» (*Fülop-Miller René.* The Mind and Face of Bolshevism: an Examination of Cultural Life in Soviet Russia. New York: Harper and Row, 1965. P. 58.).
14. *Троцкий Л.Д.* Литература и революция. М.: Изд-во политической литературы, 1991. С. 197.
15. *Yampolski Mikhail.* Kuleshov and the New Anthropology of the Actor // *Taylor, Richard and Ian Christie, eds.* Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema, L.; N.Y.: Routledge, 1991. P. 31–50. В статье говорится о том, что методы тренажа натурщика у Кулешова отталкивались от традиций Ф.Дельсарта и Э.Жак-Далькроза, уподобивших тело актера инструменту и стремившихся систематизировать его жесто-мимические возможности. Именно из-за этой установки на контроль тела исполнителя, по словам М.Б.Ямпольского, система Кулешова вписывалась в утопические программы 1920-х. Существуют свидетельства, что Э.Жак-Далькроз рекламировал созданную им систему ритмического движения как метод «оздоровления» и оптимизации двигательных навыков современного человека; см. об этом: *Rosenblatt Nina Lara.* Photogenic Neuraesthesia: On Mass and Medium in the 1920s. // *October.* 1998. № 86. P. 47–62.
16. См.: *Шлегель Х.-Й.* Конструкции и извращения. «Новый человек» в советском кино // *Киноведческие записки.* № 50 (2001).
17. *Булгакова О.Л.* Лаборатория правильного движения // *Булгакова О.Л.* Фабрика жестов. М.: НЛЮ, 2005. С. 130–136.
18. Там же. С. 130.
19. *Кулешов Л.В.* Кинематографический натурщик. Зрелища. 1922. № 1. С.16.
20. *Шкловский В.Б.* Их настоящее // *Шкловский В.Б.* За сорок лет. Статьи о кино. М.: Искусство, 1965. С. 66.
21. *Кулешов Л.В., Хохлова А.С.* 50 лет в кино. С. 101.
22. Снимок также опубликован в кн.: *Кулешов Л.В., Хохлова А.С.* 50 лет в кино.
23. *Шкловский В.Б.* «По закону»: отрывок сценария. // *Кино.* 1926. № 13 (133), 30 марта. С. 1.
24. *Кулешов Л.В., Хохлова А.С.* 50 лет в кино. С. 100.
25. Кулешов использовал слово «чудовище» для кинонатурщика: «Мы знаем, что на кинематографе не нужны театральные актеры, мы знаем, что обыкновенный человек с совершенным механизмом своего обывательского тела на кинематографе неприемлем. Нам нужны “чудовища”, как говорит один из первых левых киноработников Ахрамович-Ашмарин. “Чудовища”—люди, которые сумели бы воспитать свое тело в планах точного изучения его механической конструкции. “Чудовища”, которые всю свою крепость, силу и героизм претворили

бы в реальность, так необходимую кинематографу, а не условность, для кинематографа смертельную» (Кулешов Л.В. Если теперь... (1922) // Кулешов Л.В. Собр. соч. в 3 т. Т. 1. С. 90–91).

26. Понятие «cinema of attractions» и близкий к нему термин «cinema of monstration» были введены Томом Ганнингом и Андрэ Годро в конце 1980-х для обозначения принципа, по которому работает раннее, донарративное, кино—для него характерна установка на зрелищность, на показ вместо рассказа; оно воздействует на зрителя, скорее, на физиологическом, кинетическом уровне, не требуя от него подчинения той идеологической иллюзии, которую Жан Бодри идентифицировал в повествовательных фильмах классического Голливуда. См.: *Gunning Tom. The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde // Early Cinema: Space, Frame, Narrative. London: British Film Institute, 1990. Подробно об истории этого термина, а также о его применимости для «монстрационных» моментов в современных фильмах см. сборник Strauven Wanda, ed. Cinema of Attractions Reloaded. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.*

27. *Gunning Tom. In Your Face: Physiognomy, Photography, and the Gnostic Mission of Early Film // Modernism/modernity. 1997. 4.1. P. 1–29: «Хорошо известно, что крупный кадр человеческого лица стоит у истоков кино. Ранние кинетоскопические фильмы Эдисона “Чихание Фреда Оттса” (снят в 1894 г.) и “Почелуй Мэй Ирвин” (1896) скандированы так, чтобы акцентировать изменения лица во время этих простых биологических актов. Еще раньше, в 1891 году, Жорж Демени сконструировал протокинематографический аппарат, чтобы запечатлеть человеческое лицо в движении (и, в особенности, говорящий рот) для обучения глухих детей речи. Несмотря на то, что работы Эдисона и Демени сильно отличаются по назначению (одни—дидактические, другие—развлекательные, одни предназначены для узкого круга зрителей, другие—для широкой публики), я считаю, что они диалектически взаимосвязаны. Ранние киноработы, будь они задуманы как развлечение, педагогическое пособие или научный эксперимент, всегда в какой-то мере воплощают волю к познанию (gnostic mission), даже когда они по сути пародийны» (*Gunning Tom. In Your Face. P. 2).**

28. *Вертов Д. О кино-правде // Вертов Дзига. Статьи и выступления / Сост., комм. Д.В.Кружкова, С.М.Ишевская. М.: Эйзенштейн-центр, 2008. С. 270. См. также: Vertov D. Three Songs of Lenin and Kino-Eye // Kino-Eye: the Writings of Dziga Vertov / Ed. Annette Michelson. Berkeley and L.A.: University of California Press, 1984. P. 123.*

29. *Балаш Б. Видимый человек. // Киноведческие записки. № 25 (1995). С.79–82; Epstein Jean. Magnification // Abel Richard, ed. French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, Volume I: 1907–1929, Princeton: Princeton University Press, 1988. P. 236–238.*

30. *Benjamin Walter. The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction // Benjamin Walter. Illuminations. /Ed. Hannah Arendt; trans. Harry Zorn. London: Pimlico, 1999. P. 236.*

31. *Ibid. P. 237. Курсив мой.—А.О.*

32. *Ibid. P. 236.*

33. *Duchenne de Boulogne. G.-B. Mécanisme de la physionomie humaine, ou Analyse électro-physiologique de l'expression des passions applicable à la pratique des arts plastiques. Paris: Chez Ve Jules Renouard, Libraire, 1862. Помимо нейрофизиологических экспериментов, Дюшен в этой книге описывает выразительные техники актеров пантомимы. В 1912 г. российский журнал «Сине-фоно» описывал работы Дюшена по запечатлению «внешних признаков душевных состояний» как научное открытие и ценнейший материал для изобразительных искусств. См.: P.S. Значение фотографии для психологии // «Сине-фоно». 1911–1912 (V год изд.). № 7. С.8–9.*

34. *Darwin Charles. The Expression of the Emotions in Man and Animals. New York: D.Appleton and Co., 1897. P. 14.*

35. *Richer Paul Marie Louis Pierre. Études cliniques sur la grande hystérie ou hystéro-épilepsie. Paris: A.Delahaye, 1885. Помимо абстрактных графиков мускульных напряжений и зарисовок изменяющих положений тела пациентов по мере прохождения припадков, большая часть книги Рише посвящена художественным изображениям «одержимости» в разные века.*

36. *Kittler Friedrich A. Gramophone, Film, Typewriter. Trans. Geoffrey Winthrop-Young and Michael Wutz. Stanford: Stanford University Press, 1999. P. 139.*

37. *Braun Marta. «Le corps au travail: éducation physique». La Science du Mouvement et l'Image du Temps: Exposition Virtuelle Marey. Collège de France & Bibliothèque Interuniversitaire de Médecine et d'Odontologie // <http://www.bium.univ-paris5.fr/marey/debut2.htm>. См. также:*

Braun Marta. *Picturing Time: The Work of Etienne-Jules Marey (1830–1904)*. Chicago: University of Chicago Press, 1992; *Rabinbach Anson*. The human motor: energy, fatigue, and the origins of modernity. Los Angeles: University of California Press, 1992.

38. См.: *Синематограф при научных исследованиях // Сине-фоно. 1911–1912 (V год изд.)*. № 4. С. 10.

39. *Соколов Ипполит*. Воспитание актера. Критика не слева, а прямо // *Зрелища*. 1922. № 8. С. 11. Помимо Марей, речь идет, по-видимому, об «Очерке рабочих движений» (1901) И.М.Сеченова и о монументальном исследовании по физиологии и динамике рабочих усилий Ж.Амара (*Amar Jules*. *Le moteur humain et les bases scientifiques du travail professionnel*. Paris: H.Dunod et E.Pinat, 1914).

40. *Бехтерев В.М.* Кинематограф и наука // *Вестник кинематографии*. 1915. № 110/8. С. 39–40. После революционной идеи Бехтерева о применении киносъемки в исследовании физиологии нервных заболеваний с энтузиазмом подхватываются в сборнике «Кинематограф» (М.: Госиздательство, 1919), редактированном А.Луначарским. В частности, А.Тихонов в статье «Кинематограф в науке и технике» (с. 73) описывает ряд зарубежных исследований по применению кино в области психиатрии, заканчивая цитатой из итальянского физиолога Освальдо Полиманти: «Может быть, наступит время, когда будет возможно ставить диагноз на основании киноснимков нервнобольных».

41. Критический анализ методов Шарко см.: *Didi-Huberman, Georges*. *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*. /Trans. Alisa Hartz. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2003.

42. Об отражении «иконографии» истерии в визуальной культуре Франции на рубеже XX века см.: *Gordon Rae Beth*. *Why the French love Jerry Lewis: from Cabaret to Early Cinema*. Stanford: Stanford University Press, 2001. Также: *Kittler Friedrich A.* *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press, 1999. P. 141–145.

43. *Epstein Jean*. *Magnification // Abel Richard, ed. French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, Volume I: 1907–1929*. Princeton: Princeton University Press, 1988. P. 238.

44. О рецепции актерского мастерства Чаплина в среде русских авангардистов и отношении к нему Кулешова см.: *Цивьян Ю.Г.* О Чаплине в русском авангарде и о законах случайного в искусстве. // *НЛО*. № 81 (2006). С. 99–142.

45. *Epstein Jean*. Указ. соч. С. 238. Интересно отметить, как несколькими строками ниже Эпштейн сравнивает Чаплина с Лилиан Гиш: «И мелкие, краткие, быстрые, редкие, можно сказать, произвольные жесты Лилиан Гиш, которая бежит, как стрелка хронометра» (*Epstein Jean*. Указ. соч. С. 238).

46. В 1925 г., совместно в В.Б.Шкловским, Кулешов написал сценарий «Фунтик» с расчетом на Ильинского. Еще один, приключенческий, сценарий для этого актера был написан им в начале 1930-х гг. См.: *Кулешов Л.В.* Собр. соч. в 3 тт. Т. 2. 1988. С. 332–355, 374–379.

47. *Шершеневич В.Г.* Игорь Ильинский. М.: Кинопечать, 1926. P. 5.

48. Там же. С. 12.

49. Фотографии представлены в изданиях: *Кулешов Л.В.* Собр. соч. в 3 тт. Т. 1–2; *Кулешов Л.В., Хохлова А.С.* 50 лет в кино; *Khokhlova Ekaterina*. *Kuleshov Effects*. Russian Heritage. 1993. № 2. P. 110–115.

50. *Шкловский В.Б.* Кинофабрика (1927) // *Шкловский В.Б.* За сорок лет. Статьи о кино. С. 62.

51. *Кулешов Л.В.* Искусство кино. Мой опыт // *Кулешов Л.В.* Собр. соч. в 3 тт. Т.1. С. 181.

52. *Гардин В.Р.* Воспоминания. М: Госкиноиздат, 1949. Т. 1. С. 203.

53. *Кулешов Л.В.* Искусство кино. Мой опыт. С. 181. В воспоминаниях Гардина Волконский значится в штате Госкиношколы в 1919 г. как преподаватель «мимической выразительности». См.: *Гардин В.Р.* Указ.соч. С. 175.

54. *Yampolski Mikhail*. *Kuleshov's Experiments and the New Anthropology of the Actor // Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema / ed. Richard Taylor and Ian Christie*. London and New York: Routledge, 1991. P. 31–50.

55. *Хохлова Е.С.* Комментарий к публикации «Знамени кинематографии» // *Кулешов Л.В., Хохлова А.С.* 50 лет в кино. С. 230.
56. *Волконский С.М.* Мои воспоминания. М.: Искусство, 1992. Т. 2. С. 298.
57. *Волконский С.М.* Выразительный человек. СПб.: Аполлон, 1913. С. 15.
58. Там же. С. 41.
59. *Stebbins Genevieve.* Delsarte System of Expression. New York: E.S.Werner, 1892. P. 111.
60. Ibid. P. 150.
61. *Кулешов Л.В.* Программа кинематографической экспериментальной мастерской коллектива преподавателей по классу натурщика (1923) // *Кулешов Л.В.* Собр. соч. в 3 тт. Т. 1. С. 352.
62. *Волконский С.М.* Выразительный человек. С. 48.
63. *Stebbins Genevieve.* Delsarte System of Expression. P. 62–63.
64. Ibid. P. 63.
65. *James William.* What is an Emotion? // *Mind.* 1884. № 9.34. P. 190. Теория описана в статье «Чувствования» И.И.Лапшина в энциклопедии Брокгауза и Эфрона и встречается в текстах Мейерхольда, Эйзенштейна, Пудовкина и др. Подробно о рецепции Джеймса в России см.: *Grossman Joan Delaney and Ruth Rischin,* eds., *William James in Russian Culture.* Lanham, Maryland: Lexington Books, 2003.
66. *Stebbins Genevieve.* Delsarte System of Expression. P. 63.
67. *Волконский С.М.* Выразительный человек. С. 51.
68. *Кулешов Л.В.* Искусство кино. Мой опыт. С. 214. Об отношении режиссера к Дельсарту см. также: *Кулешов Л.В.* Что надо делать в кинематографических школах // *Кулешов Л.В.* Статьи. Материалы. М.: Искусство, 1979. С. 158.
69. *Кулешов Л.В.* Искусство кино. Мой опыт. С. 219. См. также: *Кулешов Л.В.* План работ экспериментальной кинолаборатории на 1923–24 г. // *Кулешов Л.В.* Собр. соч. в 3 тт. Т. 1. С. 352.
70. *Кулешов Л.В.* Искусство кино. Мой опыт. С. 219.
71. Там же.
72. *Кулешов Л.В.* Что надо делать в кинематографических школах. С. 157.
73. Датирование по: *Кулешов Л.В., Хохлова А.С.* 50 лет в кино. С. 75.
74. *Кулешов Л.В.* Искусство кино. Мой опыт. С. 219.
75. Там же. С. 208.
76. Там же. С. 205.
77. Рефлексология // Большой психологический словарь / Под ред. Б.Г.Мещерякова и В.П.Зинченко. СПб.: Прайм-Еврознак, 2003. С. 470.
78. Фильм был снят под научным руководством ассистентов Павлова Л.Н.Воскресенского и Д.С.Фурсикова.
79. В статье Д.Тодеса, затрагивающей историю канонизации Павлова, в частности, приводится пример, когда в Большой советской энциклопедии изменили цитату из работы ученого, введя в нее марксистские положения. См.: *Todes Daniel P.* From the Machine to the Ghost within: Pavlov's Transition from Digestive Physiology to Conditional Reflexes // *American Psychologist.* 1997. № 52.9. P. 947–955.
80. *Kozulin Alex.* Psychology in Utopia: Toward a Social History of Soviet Psychology. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1984. P. 40–61.
81. *Todes Daniel P.* From the Machine to the Ghost within: Pavlov's Transition from Digestive Physiology to Conditional Reflexes. P. 947–955.
82. *Kozulin Alex.* Psychology in Utopia: Toward a Social History of Soviet Psychology. P. 51–52.
83. Ibid. P. 56.
84. Ibid. P. 57.

85. Бехтерев В.М., Шумков Г.Е. Мимико-соматический рефлекс настораживания // Новое в рефлексологии и физиологии нервной системы / Под общей ред. акад. В.М.Бехтерева. Л.-М.: Гос. издательство. 1925. С. 248–253.
86. Там же. С. 252–253.
87. Петровский В.А. Психология в России. XX век. М.: УРАО, 2000. С. 8.
88. Там же. С. 9.
89. Залкинд А.Б. Рефлексология и наша современность // Новое в рефлексологии и физиологии нервной системы / Под общей ред. акад. В.М.Бехтерева. Л.–М.: Гос. издательство, 1925. С. V. Интересно отметить, что студия «Межрабпом-Русь», выпустившая в 1926 г. фильм Пудовкина «Механика головного мозга», в том же сезоне собиралась снять «Современные неврозы» по сценарию Залкинда. Научным руководителем фильма должен был выступить Бехтерев. См.: «Мы в сезоне 1926–1927 г. покажем...» Рекламная брошюра студии Межрабпом-Русь // РГАЛИ. Ф. 1921. Оп. 2. Ед. хр. 29. Л. 17.
90. Об истории ЦИТа см. *Johansson Kurt. Aleksej Gastev. Proletarian Bard of the Machine Age.* Stockholm: Almqvist and Wiksell, 1983. P. 104–115; об истории тейлоризма и научной организации труда в России до и после революции см. *Кравченко А.И. История менеджмента.* М.: Академический проект, 2005.
91. *Гастев А.К.* Как надо работать. Практическое введение в науку организации труда. Изд. 2-е. М.: Экономика, 1972. С.119.
92. Бехтерев В.М. Что дала инициативная конференция по научной организации труда // Вопросы изучения труда. Петербург: Гос. издательство, 1922. С. 17.
93. Подробно о методах Бернштейна см.: *Kursell Julia. Piano Mécanique and Piano Biologique: Nikolai Bernstein's Neurophysiological Study of Piano Touch. Configurations.* 2006. 14.3. P. 245–273. А также: *Бернштейн Н.А.* Очерки по физиологии движений и физиологии активности. М.: Медицина, 1966. С. 11–38.
94. О биомеханике Бернштейна и психотехнике Шпильрейна см.: *Kozulin Alex. Psychology in Utopia: Toward a Social History of Soviet Psychology.* P. 16, 62–82.
95. *Гастев А.К.* Как надо работать. Практическое введение в науку организации труда. С. 62–63, 120.
96. Там же. С. 288.
97. *Roach Joseph R. The Player's Passion: Studies in the Science of Acting.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993. Большая глава посвящена отголоскам рефлексологии Павлова в теории биомеханики Мейерхольда в кн.: *Pitches Jonathan. Science and the Stanislavsky Tradition of Acting.* London; New York: Routledge, 2006.
98. См. употребление этого термина в текстах: *Фореггер Н.М.* Ответы на вопросы редакции // Зрелища. 1922. № 6. С. 12; *Эйзенштейн С.М.* Конспект лекции В.Э.Мейерхольда, ГВЫРМ и ГВЫТМ, 1921–22 гг. // *Мейерхольд В.Э.* К истории творческого метода. Публикации. Статьи / Ред. *Песочинский Н.В.* и *Кухта Е.А.* СПб.: КультИнформПресс, 1998. С. 32–33.
99. *Эйзенштейн С.М.* Конспект лекции В.Э.Мейерхольда, ГВЫРМ и ГВЫТМ, 1921–22 гг. С. 33.
100. *Кулишов Л.В.* Справка о натурщике // *Кулишов Л.В.* Собр. соч. в 3 тт. Т. 1. С. 86.
101. *Гастев А.К.* Плакат «Как надо работать: Азбука работы. Центральный Институт Труда» // *Гастев А.К.* Как надо работать. Практическое введение в науку организации труда. С. 2. Ср. также определение самодисциплины, приобретаемой при физической тренировке, как «психологического тренажа» у Гастева: «Чисто психологические качества, которые нам прежде всего необходимы,—это скорость реакций и автоматизм работы. Можно вести научные споры, поддается ли тренировке скорость реакции, но во всяком случае, состояние психологической настороженности, отсутствие растяпанности, готовность немедленно категорически ответить кратко на вопрос—эти качества необходимы до зарезу» (*Гастев А.К.* Указ. соч. С. 56).
102. *Кулишов Л.В.* Практика кинорежиссуры (1934) // *Кулишов Л.В.* Собр. соч. в 3 тт. Т. 1. С. 290.
103. Там же.

104. Там же. С. 291.
105. См. *Lebedeva Irina*. The Poetry of Science: Projectionism and Electroorganism // The Great Utopia: the Russian and Soviet Avant-Garde, 1915–1932. New York: Guggenheim Museum, 1992. P. 449; *Мислер Николетта*. Искусство движения // Шары света—Станции тьмы. Искусство Соломона Никритина (1898–1965) / Ред. Адаскина Н. и др. Салоники: Государственный Музей Современного Искусства, 2004. С. 116–138. Выражаю искреннюю благодарность Ю.Г.Цивьяну за ссылку на это исследование.
106. *Лучишкин С.А.* Я очень люблю жизнь. Страницы воспоминаний. М.: Советский художник, 1988. С. 81–83.
107. Сергей Лучишкин о беспредметном спектакле «Трагедия А.О.У»: «Свои экспериментальные замыслы осуществлять мы начали с разработки партитуры действия по аналогии с музыкальными произведениями, сложив ее из частей с различными ритмодинамическими характеристиками. Затем в каждой части мы искали форму пластического выражения в движении тела, развитие этого движения, его нюансы и переходы, включая и голосовое звучание, все это окрашивалось эмоциональной партитурой, которая становилась основой всего действия». (*Лучишкин С.А.* Указ. соч. С. 79). Нужно отметить, что в 1918 г. Лучишкин занимался техниками выразительного чтения у С.М.Волконского по методикам Дельсарта и Жак-Далькроза, так что идея «партитуры» речевого и жестикуляционного выступления актера, скорее всего, навеяна именно этим опытом. «Каждая фраза определялась <Волконским> как музыкальная композиция, в которой логические центры шли в тональном подъеме и завершались звуком, идущим на коданс—снижение. Эту разработку музыкальной партитуры речи он нам и преподавал» (*Лучишкин С.А.* Указ. соч. С. 77).
108. *Лучишкин С.А.* Указ. соч. С. 80.
109. Там же. С. 82.
110. *Никритин С.Б.* Записи к занятиям в Мастерской Проекционного театра: понятие движения, графические рисунки движения. (Фотографию экспоната выставки «Художники театра и кино: рисунки, фотографии, документы из собрания РГАЛИ», 2006, см.: <http://www.rusarchives.ru/evants/exhibitions/painters/92.shtml>; дата обращения 8 октября 2010.)
111. *Мислер Николетта*. Искусство движения // Шары света—Станции тьмы. Искусство Соломона Никритина (1898–1965). С. 130.
112. См. упоминания упражнений, «построенных по осям», пользуясь «метрической пространственной сеткой», в программе тренировки натурщиков: *Кулешов Л.В.* План работ экспериментальной кинолаборатории на 1923/24 г. // *Кулешов Л.В.* Собр. соч. в 3 т. Т.1. С. 379–380 и *Кулешов Л.В.* Искусство кино. Мой опыт // Там же. С. 215–219.
113. *Цивьян Ю.Г.* О Чаплине в русском авангарде и о законах случайного в искусстве // НЛО. 2006. № 81. С. 99–142.
114. *Кулешов Л.В.* Искусство кино. Мой опыт. С. 216.
115. Там же.
116. Там же.
117. *Кулешов Л.В.* Практика кинорежиссуры (1934). С. 284.
118. Там же.
119. Там же. С. 284–285.
120. *Кулешов Л.В.* План работ экспериментальной кинолаборатории на 1923/24 г. С. 367. Курсив в тексте мой—*А.О.*
121. *Ган А.М.* Кино-техникум // Эрмитаж. 1922. № 10. С. 10.
122. В 1921–1924 гг. Соколов работал в Научно-художественной лаборатории Института ритма. См.: *Bowl, John*. «Muovi il tuo corpo!» // *Misler, Nicoletta, ed.* In principio era il corpo: l'Arte del Movimento a Mosca negli anni '20. Milano: Electa, 1999. P. 94. Институт ритма существовал в Москве с 1919 г. по 1924 г.; его основателями были пропагандисты систем Дельсарта и Жак-Далькроза С.М.Волконский, В.А.Гринер, Н.Г.Александрова, и др.
123. *Соколов И.В.* Индустрально-ритмическая гимнастика // Организация труда. 1921. № 2. // Цит. по: *Bowl John*. «Muovi il tuo corpo!» P. 98.

124. Об идее «тейлоризации» движения у Соколова и его современников см.: *Цивьян Ю.Г.* О Чаплине в русско-американской авангарде и о законах случайного в искусстве. С. 99–142; *Булгакова О.Л.* С. 130–136, 253–255.
125. *Соколов И.В.* Тейлоризованный жест // Зрелища. 1922. № 2. С. 11.
126. Там же. Курсив мой.—*А.О.*
127. Там же. Соколов имеет в виду «операционные циклы» Ф.Б.Гилбрета (Gilbreth).
128. Там же.
129. В 1922 г. Соколов основал театральную студию под названием «Лаборатория театра экспрессионизма», объявив ее приоритетами поиска «ритмизированного действия», «тейлоризированного театра», занятия «антропо-кинематикой» и «рефлексологией». В качестве преподавателей Соколов пригласил Н.Львова, В.Жемчужного, В.Парнаха, В.Степанова. См.: *Любомудров М.Н.* Театры Москвы. По материалам архивов и периодической печати // Русский советский театр, 1921–1926. Л.: Искусство, 1975. С. 355.
130. *Соколов И.В.* Воспитание актера. Критика не слева, а прямо // Зрелища. 1922. № 8. С. 11.
131. Там же. Курсив мой.—*А.О.*
132. *Эйзенштейн С.М.* Биомеханика. [Стенограмма лекции в Пролеткульте] (1922) / Публ. *В.В.Забродина* // Киноведческие записки. № 41 (1999). С. 68.
133. Там же.
134. *Кулешов Л.В.* Справка о натурщике. С. 86. Курсив в оригинале.
135. Ср. лозунги Гастева: «Установка нервов и установка тела определяет движение, определяет трудовую сноровку»; «Установившей прочно ноги. Установившей ловко руки. Четко и экономично строй трудовое движение. Сложится хорошая установка в голове для работы» и др. (*Гастев А.К.* Плакат «Как надо работать: Азбука работы. Центральный институт труда». С. 2.)
136. *Кулешов Л.В.* Искусство кино. Мой опыт. С. 219.
137. Там же. С. 204. Курсив мой.—*А.О.*
138. Там же. С. 203. Курсив мой.—*А.О.*
139. *Кулешов Л.В.* Практика кинорежиссуры (1934). С. 259.
140. *Шкловский В.Б.* Основные законы кинокадра (1927) // *Шкловский В.Б.* За сорок лет. Статьи о кино. С. 43–56, 44.
141. Это выражение Жоржа Батая используется искусствоведом Е.А.Бобринской для радикальных импульсов в искусстве русских футуристов, и мне кажется, что оно применимо и для киноавангардистов начала 1920-х. См.: *Бобринская Е.А.* Русский авангард: истоки и метафоры. М.: Пятая страна, 2003.
142. Работы ГАХН // Кино. 1926. № 46 (166), 13 ноября. С. 1.
143. По свидетельству известной последовательницы Жак-Далькроза Нины Александровой, Петроградский институт ритма сотрудничал с лабораторией, подотчетной Бехтереву с 1920 г. См.: *Александрова Н.* Система Далькроза. Дискуссия // Зрелища. 1922. № 2. С. 9–10.
144. *Роом А.М.* Актер—полпред идеи // Кино. 1932. № 7 (478), 12 февраля. С. 3; 1932. № 1 (482), 6 марта. С. 3; 1932. № 15 (486), 30 марта. С. 3; 1932. № 17 (488), 12 апреля. С. 3. Искренне благодарю Н.И.Клеймана за указание на эту статью.
145. *Роом А.М.* Актер—полпред идеи. [Часть статьи № 11] // Кино. 1932. № 15 (486). С. 3.
146. Там же.