

СОДЕРЖАНИЕ

Первое вступление. «Незначашие» телодвижения	5
Предмет описания	5
Практики описания	15
Кинотела	23
Второе вступление. Значащий жест театра	29
Канон	32
Таблицы Дельсарта	38
Первая киношкола	43
ГЛАВА ПЕРВАЯ. Киноэкран как учебник манер. 1898–1916	47
1. Телесные коды социальных различий	47
Учебники хороших манер и театральное воспитание	48
Согнутая спина и метафора угнетения	57
Жестикуляция и формы телесного контакта	61
Рука и нога. Еда и объяснение в любви	68
«Шехерезада бульварного романа». Пикантная смесь вульгарного и этикетного	74
Моделирование пролетария. Безжестие и анимальность	77
2. Тело театрального натурализма	82
Мужское как женское. Декадент	84
Женское как мужское. Суфражистка	86
Физиологичный герой. Чавканье, харканье, почесывание, рыгание	87
Эклектика актрисы	89
Социальные и театральные амплуа: слуги, хозяева, молодые любовники «Иностранцы» в «Вишневом саде»	90
91	
3. The Flamboyant	95
Танец. Анастасия Вербицкая и Андрей Белый	97
Декадент и танцовщица, «закованные фильмой»	109
ГЛАВА ВТОРАЯ. Раскрепощение «природного» тела. «Общественно-биологический» эксперимент. 1924–1929	116
1. Природное — культурное	116
Манеры и их отсутствие	116
Стихия и насилие	122

Литература и старые модели.	
Пролетарий как истерик и физиологичный герой	126
Физиология и витальность	129
Физиология: взгляд из будущего	135
2. Тело — машина. Утопические модели в театре	139
Лаборатория правильного движения	139
Нэпманы и марсиане	144
3. Киноинструкции	150
Травестия хороших манер. Рука и нога — еще раз	150
Частное/публичное, женское/мужское, взрослое/детское	155
Инфантилизм и американизация	160
«Витальный» герой в кино. Еда	165
Физиологичный герой в кино	168
Откуда взять новый символический жест? Удар кулаком	174
Крестьяне в городе (и революции)	178
«Конец Санкт-Петербурга»: новые коды социальных различий	180
Иерархия — эгалитарность, патриархальность — урбанизация	184
4. Чужое тело	188
Динамика, механика, фокстрот и невроз	188
Святой, дикарь и декадент	194
Этнография и физиология. Мхатовский актер глазами немцев	204
Русское тело как иностранное	208
Американский актер как русский	214

ГЛАВА ТРЕТЬЯ. Воплощение процесса цивилизации.

Техники дисциплинирования. 1931–1951	218
1. Техники дисциплинирования	218
Маршировка и походка: военное — штатское	219
Воспитание манер. Как стать культурным	224
Публичное — частное	231
2. Вождь как оратор	232
Старые пособия и их творческая актуализация	234
Ленин и Сталин	241
Лежащий богатырь	246
Царь и полководец	247
3. Педагогические поэмы	252
Стихия и сознательность: командир и комиссар	252
Демоны и ангелы насилия: преступники и чекисты	257
Тейлоризация беспризорников	258

«Барышня-крестьянка» Любви Орловой	261
Инженю на трибуне. Оратор в спальне	265
Иерархия недвижимости	271
Иностранное тело. Американское — советское	273
ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ. 1950-е	277
1. «Рождение современности»	277
Аутсайдеры	280
Кинотела в плену киносистем: рынок, техника и эстетика	283
Железный занавес и проницаемые границы	287
Тело вместо сюжета, опыт вместо истории	293
Как читать тело. «Пайза» Росселлини	298
Жанровые тела и гендерные роли	301
Реальные, медиальные, мультимедиальные	304
2. Ведущая эмоция и чужие тела. Открытие сходства	308
Атомные тела	309
Жуткие двойники	314
3. Американизация	318
Подражание как комедия, пародия и карикатура	327
Рок-н-ролл: танцевальный эксцесс, эротический экстаз	334
Берегись подростков! Байкеры и хулиганы	345
Американизация как криминализация. Французские и немецкие подражатели	351
Пролетарская эротика по-американски	365
Неореалистические бедра	370
Вульгарная непосредственность русских рабочих сирот	379
Феноменологические тела английских пролетов	385
4. Вечная молодость — без смерти	394
Джеймс Дин. Телесный костюм и субъективность	398
Взгляд немецких критиков — тогда и сегодня	407
Инфантильная грация, танцующие глаголы. Сэлинджер и Бёльль	412
Европейские двойники Дина	419
Советские «тарзанчики»	425
Социалистические фланеры	427
Симптоматические жесты	440
Свободный человек-рыба	441
Босиком по асфальту. Кинололиты	443
Укрошенная конкуренция	455
Вариации	457

5. Мода и манеры	461
Майка, джинсы, рабочие спецовки	461
Битник и стилига	468
Изменение манер	472
6. Натурализация и примирение	477
Прощание с прошлым — перед грозой. 1959–1966	478
Постсоветские адаптации. Никита Михалков и примерки чужого телесного костюма	493
«Свои» и «новые» русские	500
Кинотела, память и забвение	503
ГЛАВА ПЯТАЯ. Китайское лицо. 1998–2008	505
1. Фигура/пространство, лицо/тело	510
Китайская традиция	510
Непроницаемое лицо. Западноевропейское наследие	517
Выразительное лицо. Европейские книги о мимике	519
Лицо vs тело на экране. Голливуд и Европа	522
2. Западно-восточные встречи	529
Европейские авангардисты в китайском театре	529
Дом свиданий	535
3. Свое и чужое	540
Мимика в китайском кино. Адаптация и гибридизация	540
Японская улыбка	552
Чужое как свое	556
Резаная игра и символическая иерархия.	558
Спрятанное лицо	563
Свое как чужое. Настоящее и его киноэтнографы	565
Ловушка страсти и — интерпретации	569
Герменевтика и статистика	575
Заключение. Тело медиа, медиальная бестелесность и цифровое воскрешение	579
Кража тела. 2020	590
Указатель фильмов	596
Указатель имен	619
Список иллюстраций	636

ПЕРВОЕ ВСТУПЛЕНИЕ. «НЕЗНАЧАЩИЕ» ТЕЛОДВИЖЕНИЯ

Предмет описания

Язык жестов придворного XVII века отличался от телесного поведения человека Просвещения или крестьянина XVIII века. Он осваивался детьми, копирующими взрослых, передавался от воспитателей к ученикам, но когда происходил слом традиции, менялись не только ритуальные или этикетные формы, такие как приветствие и поведение за столом, но и то, что, казалось, дано природой, например манера стоять и ходить. Для выработанных обществом правил телесного поведения были найдены формы сохранения (помимо подражания и устной передачи): тексты, картины, статуи, закрепляющие память тела. Туристы, фотографирующиеся у водопадов, руин и колонн, бессознательно воспроизводят виденные ими портреты, подражая даже их фону.

Что происходит с памятью тела, когда темп изменений увеличивается, рамки социальных групп становятся подвижными и национальная традиция подвергается переосмыслению хотя бы уже потому, что с начала прошлого века люди становятся кинозрителями, а фильмы, пересекающие границы культур, — частью их повседневного опыта?

Благодаря кино XX век стал первым столетием, законсервировавшим телесное поведение не только в словесном описании и в статичной позе — в статуе, в картине или на фотографии, — но и в движении. Появление кино породило несколько утопий, одна из которых связана с тем, что аппарат по записи движения обостряет подражательные способности зрителей в отношении моторных реакций. В середине XIX века английский физиолог Уильям Бенджамин Карпентер (1813–1885) описал идеомоторный феномен, который позже был подтвержден электрофизиологическими опытами. Созерцание движения человеческого тела вызывает в наблюдателе слабое сокращение мускулов, участвующих в движении наблюдаемого¹. Любой

¹ *Carpenter W. B. Principles of Mental Psychology. New York: Appleton, 1874.*

зритель знает, не подозревая о существовании эффекта Карпентера, как напрягается его собственное тело, когда он следит за драками, погонями или опасными трюками на экране. Карпентер умер до появления кино, и Вальтер Беньямин вряд ли был знаком с его гипотезой¹. Предположение Беньямина о том, что раздражительные способности, развитые у людей больше, чем у животных, но отнюдь не являющиеся антропологическими константами, обострились с возникновением кинематографа, было вдохновлено идеями не физиологов, а психологов, изучавших развитие ребенка, — таких как Жан Пиаже², и психоаналитиков. Размышляя о творческой спонтанности, моторной активности и импровизации у детей, которая разрушается воспитанием внутри буржуазной цивилизации, Беньямин замечал, что раздражительная способность детей, перенимающих у взрослых весь набор жестов, способствует сохранению телесных навыков определенного общества, но препятствует тому, чтобы дети обогатили телесный язык своих воспитателей³. Альтернативный пролетарский детский театр мог бы раскрепостить эту творческую энергию⁴, но то был эксперимент для небольшой группы,

¹ Хотя он мог узнать о ней из книги философа Людвиг Клагеса, популяризовавшего эффект Карпентера. Ср. *Klages L. Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft. Grundlagen der Wissenschaft vom Ausdruck*. (3. Auflage). Leipzig: Barth, 1923. S. 107.

² *Benjamin W. Probleme der Sprachsoziologie* (1935) // *Gesammelte Schriften*. Hg. Tiedemann R., Schweppenhäuser H. Bd. III. Frankfurt a/M.: Suhrkamp, 1979. S. 474. В этой рецензии на публикации по социологии лингвистики Беньямин соотносит теорию Пиаже об эгоцентрической стадии в развитии языка ребенка, противостоящей социализированному языку, с моторным «пред-языком» детей, отличающимся от конвенциональных жестов взрослых.

³ *Benjamin W. Über das mimetische Vermögen* (1933) // *Gesammelte Schriften*. Bd. II. Frankfurt a/M.: Suhrkamp 1980. P. 210–211. Почти в это же время русский режиссер детских фильмов Маргарита Барская описала детскую моторику так: «Если вы спросите ребенка: „Как тебя зовут?“ — то он поступит так: нога дрыгнет в сторону, голова склонится к плечу, или нос уткнется в грудь, руки задерут платище выше пупа, или палец моментально в раздумье заковыряет глаз, нос, ухо или ухватит волосы, животик выпятится вперед, и только после этих сложных операций — он вам скажет: „Коля“. У нормального взрослого человека скупая пластика. У ребенка пластика в переизбытке, часто без всякой логики. И эта пластика — общая для них всех — индивидуализирована у каждого в отдельности. Этот-то переизбыток накопленной мускульной энергии, расходуемый в вычурных и почти беспрерывных движениях ребенка, я и называю „пластическим фольклором“» (цит. по: *Милосердова Н. Возвращение Маргариты Барской* // *Киноведческие записки*. № 94/95. 2010. С. 240).

⁴ *Benjamin W. Programm eines proletarischen Kindertheaters* (1929) // *Gesammelte Schriften*. Bd. II. P. 766.

тогда как кино стало педагогическим пособием для масс. Оно включило в область сознательно осваиваемого оптическое бессознательное, часть которого, инстинктивное бессознательное, было предметом изучения психоаналитиков¹. Именно это моторное инстинктивное бессознательное, как считал Ганс Закс, директор Берлинского психоаналитического института и консультант первого психоаналитического фильма «Тайны одной души» (1926), обнаруживается при помощи кино².

В то, что фильмы развивают подражательные способности, верили и русские политики, критики и художники. Не ссылаясь на физиологов, антропологов, социологов, психоаналитиков, они рассматривали кино прагматически — как педагогическое средство, помогающее ускорить модернизацию общества.

Кино должно помочь селекционировать человеческий быт и человеческое движение. Нигде нет таких отсталых навыков, как в быту. Вероятно, мы даже пальто надеваем неправильно. Навыки переходят друг от друга, от поколения к поколению непроверенными, потому что быт не инструктируется и не может инструктироваться обычным способом. Мы снимаем заводы и снимаем их пейзажно, но завод не нуждается в том, чтобы проверить себя в кино. У нас не снято, как нужно дышать, как подметать комнату, как мыть посуду, как топить печку, хотя в одной топке печей у нас такая бесхозяйственность и варварство, перед которым меркнет даже кинематография. Нужно создать ленту, которая не передразнивала бы жизнь <...> а натаскивала ее, как молодого щенка, —

писал Виктор Шкловский в 1928 году, переформулируя более ранние мысли Троцкого³.

В этой книге я попыталась проследить, как на протяжении XX века менялось телесное поведение, запечатленное на пленке. Первая часть (главы 1–3) посвящена русскому и советскому кино 1898–1956 годов, которое активно «инструктировало» зрителей, как дышать и как надевать пальто. Фильмы стали

¹ Benjamin W. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1936). 2. Fassung // Gesammelte Schriften. Bd. VII. 1. Frankfurt a/M.: Suhrkamp, 1989. S. 374.

² Sachs H. Zur Psychologie des Films // Psychoanalytische Bewegung. № 2. 1929. S. 123.

³ Шкловский В. Стандартные картины и ленинская пропорция (1928) // За 60 лет. М.: Искусство, 1985. С. 59.

своеобразным документом социальных перемен и социальных утопий и пластично выявили в теле актера, воплощающего желанную модель, столкновение утопии и реализации. Вторая часть (глава 4) обращается к европейскому послевоенному кино и анализирует влияние американских фильмов и их телесного языка на эстетическую и политическую культуру в разделенной Германии (с оглядкой на итальянские, французские, британские и советские фильмы). Американские политики разработали при помощи психологов и антропологов специальную программу для перевоспитания немцев в духе демократии, так и названную — *Re-Education*, и фильмы играли в ней огромную роль. Германия рассматривалась как социальная лаборатория, что сближает американский послевоенный эксперимент с советским опытом. Третья часть (глава 5) обращается к схожим процессам адаптации чужого телесного и кинематографического языка в китайском кино конца XX века.

Эта работа не стремится анализировать символические позы, жесты и особенности актерских стилей, хотя разные актерские школы, несомненно, влияют на представление форм телесной выразительности и коммуникации. Основное внимание здесь уделяется незнакомым движениям — тому, как люди ходят, сидят, лежат и стоят, пьют, едят и вступают друг с другом в телесный контакт при диалоге, флирте, поцелуе. Французский антрополог Марсель Мосс предложил для обозначения этих незнакомых жестов термин «техники тела»¹. Подобное ограничение может вызвать понятное недоумение. Область этих телодвижений была материалом исследований либо физиологов и медиков, наблюдающих патологические отклонения, либо социальных антропологов и лингвистов, изучающих типы телесной коммуникации, либо историков и культурологов, исследующих манеры и этикет. Внимание же искусствоведов, театроведов и киноведов обычно было сосредоточено на иконографических, эмблематических, символических жестах, их происхождении

¹ Cp. *Mauss M. Les techniques du corps (1934/1936) // Sociologie et anthropologie. Paris: Presses universitaires de France, 1966. P. 365–380; рус. Техники тела // Общества. Обмен. Личность: Труды по социальной антропологии. М.: Вост. лит., 1996. С. 242–263. Этот непривычный в русском языке термин иногда заменен в тексте на незначащий жест, телесное поведение или просто жест. Латинское понятие *gestura*, от которого произошел термин «жест», применялось поначалу для описания того, как человек действует, стоит и ходит.*



и мутации. Что может дать наблюдение за тем, как люди на экране сморкаются?¹ Сморкание не является значащим жестом, но в контексте фильма и незнаковое поведение получает значение. Неосознанные движения превращаются в знаки и начинают описываться внутри оценочных этических и эстетических категорий. Их определение меняется от «непринужденного» до «невоспитанного» или «развязного». На это работает вся система кинематографической репрезентации (обрез кадра, крупность плана, выделение при помощи света, цвета, звука, усиливающее воздействие), оценка фигуры в сюжете, выбор актера. В советском кино утирание носа рукой в 1910-е и 1950-е годы было характеристикой вульгарного простолюдина, в 1920-е и 1930-е — витального, естественного героя, в отличие от манерного буржуа, а в 1990-е — «нашего» русского парня, в отличие от воспитанного «чужого». Но как воспринимали русские зрители, обладающие «памятью тела», и советские подростки, предположительно лишенные этой памяти, героинь Любви Орловой, обученной обращаться с носовым платком в быту, но на экране последовательно и кокетливо вытирающей нос рукавом? Навязчивый повтор этого жеста звездой советского кино предполагает его неслучайность, но принадлежало ли его отсутствие на экране до этого к ограничениям допустимого в поведении или в показе этого поведения? Эти наивные вопросы связаны с определением ускользающего предмета моего описания — между техниками «тела» и «кинетела», навыками и их демонстрацией перед камерой, моделированием нового жеста и телесной памятью, стандартом и индивидуализацией, незначащим и обретающим значение.

Движения рук, сопровождающие речь, не являются «готовыми» знаками, и большинство из них полифункционально и полисеманлично. Семантизация этих телесных или мануальных техник вырабатывается ритуалом, этикетом и — искусством. Любой жест, любое телодвижение становится или может стать эмблематичным, и любая поза может выразить значение. Поэтому даже «незнаковый» жест становится медиатором перехода от природы к культуре, от биологического тела к реакциям,

¹ Хотя неутомимый Шкловский уже в 1925 г. заметил: «Смысловое движение <...> облегчает восприятие, поэтому балетное движение в кинематографии страдает больше всего. На экране герой хорошо сморкается, но плохо танцует» (*Шкловский В. Семантика кино (1925) // За 60 лет. С. 31*).

принадлежащим определенному обществу и включенным в поле его культуры. Это визуализированное поведение, свойственное или предписанное возрастным, гендерным или маргинальным группам, позволяет восстановить цепь ценностных ориентаций общества и его знаков, передавая эти критерии через осязаемую (отрицаемую или утверждаемую) норму. Оно создает не только социального актера, но и его референциальное поле (деревня vs город) и именно поэтому может стать ключом к реконструкции культурного кода общества.

В мою задачу не входит ни составление словаря национальных жестов (предпринятое путешественниками, лингвистами и антропологами)¹, ни разбор ритуальной основы телесных техник², ни выявление жестов оскорбительных (предмета юридического разбирательства), ни выделение грамматики (правильного употребления) и различных социальных диалектов жеста. Я хочу показать, как изменялись демонстрируемые на экране техники тела (походка, осанка, формы телесного контакта) и как меняли свое значение и сферу употребления некоторые случайные и незначущие жесты (манера ритмически подчеркивать речь), переходя в разряд значащих или становясь знаком выражения чего-то противоположного. Индикатором этой эволюции становится чаще всего меняющаяся оценка той или иной телесной техники в системе фильма (как грациозной или отвратительной, приличной или неприличной, спонтанной или контролируемой) и ее приложение (в семье или на трибуне), то есть ее подвижная атрибуция разным сферам (частной или публичной, священной или профанной, военной или штатской) и разным телам (мужскому или женскому, детскому или взрослому, старому или молодому).

Наблюдаемые изменения техник тела, их новая интерпретация и оценка связаны с подчинением их большему контролю

¹ Григорьева С., Григорьев Н., Крейдлин Г. Словарь языка русских жестов. М.; Вена: Wiener Slawistischer Almanach. 2001; *Jordanskaja L., Paperno S.* A Russian-English Collocational Dictionary of the Human Body. English Equivalents by Lesli LaRocco and Jean MacKenzie / Ed. Leed Richard L. Columbus, OH: Slavica Publishers, 1996; *Bäuml B. J., Bäuml F. H.* Dictionary of Worldwide Gestures. Lanham, Md.; Scarecrow Press, 1997; *Monahan B.* A Dictionary of Russian Gesture. Ann Arbor: Hermitage, 1983.

² Cp. *Nitschke A.* Bewegungen in Mittelalter und Renaissance: Kämpfe, Spiele, Tänze, Zeremoniell und Umgangsformen. Düsseldorf: Schwann, 1987. *Байбурин А. К., Топорков А. К.* У истоков этикета. М.: Наука, 1990.

или, наоборот, снятием зажимов. Модернизация и урбанизация русского общества в XX веке (отход от аристократической этикетности, от крестьянской, монархической и церковной ритуальности) были неотделимы от утопических проектов создания нового антропологического типа — советского человека, подвергших национальную традицию радикальному переосмыслению. Насколько нов был этот тип, вернее, на какое наследие опиралось русское кино, моделируя его тело? В его распоряжении были символические позы и жесты, заимствованные из имперского и религиозного церемониала; риторические жесты политического лидера; красноречивые жесты театральной мелодрамы; вульгарные жесты комического простолюдина из водевиля; ритуальные фольклорные жесты русского крестьянина; физиологичный жест натуралистического театра; истерическое тело декаданта и спортивное тело «американизированной» культуры; тейлористский индустриальный жест; фантастический человек с механизированными протезами из области технической утопии. Эти разные системы телесной выразительности были творчески переосмыслены и актуализированы в подчас неожиданных комбинациях. Хотя риторические и эмблематические жесты не являются предметом этой работы, их невозможно исключить полностью уже потому, что в 1930-е годы жесты, ритмически подчеркивающие речевой фрагмент или управляющие ходом коммуникации, маркируя ее начало и конец, принимались с трибуны в бытовой обиход, оказывая влияние на формы телесной артикуляции. Если незнаковые жесты и позы были чаще всего вписаны в социально обусловленные формы поведения в определенных ситуациях (манеры поведения за столом, этикетные манеры общения и приветствия) и им настоятельно обучали детей («не сутулься!», «не шаркай ногами!»), то наследником и хранителем традиции риторического жеста был театр, которому посвящено мое второе вступление. Но уже в 1910-е годы театр передал эту роль кино. Фильмы становились комплексными «поведенческими» текстами, визуализируя и моделируя новый тип на экране как образец для подражания, а существующий (или предшествовавший) идеал превращая в карикатуру.

Предписанные культурой правила телесного поведения и демонстрации этого поведения могли совпадать и расходиться с представлением этих правил в искусстве, а разница между

допустимым в устном, письменном, «документальном» и художественном, словесном, визуальном и телесном представлении подчеркивала сдвиги. В начале XX века секс, техники гигиены тела, патологические и физиологические проявления оставались за рамкой публично представляемого, но беллетристика, медицинская и психологическая литература, натуралистический театр и научная фотография преступали эти ограничения. Поэтому я обращаюсь не только к кинодокументам, но и к другим источникам, позволяющим наблюдать за интересующими меня изменениями социально принятого, моделируемого и имитируемого телесного поведения: фотографии (профессиональной и любительской, журналистской и частной); живописи и плакату¹; литературе (художественной, педагогической, мемуарной, публицистической) и театру, искусство которого сохранилось не только в фотографиях, но и в режиссерских экспликациях, богатых детальным описанием жестов. Расширение материала позволяет показать, что история изменяющихся техник тела не линейна: часто кино, театр и литература не совпадают в фиксации изменений бытового поведения или обрисовке новой, еще не утвердившейся манеры, однако асинхронность разных источников и разных медиальных форм консервации помогает иногда отчетливее различить актуализируемые и отвергаемые модели. Они становятся еще более наглядными в сравнении с жестовым языком русских актеров, эмигрировавших после революции и продолживших свою карьеру в европейском или американском кино, и телесной выразительностью иностранных актеров в роли русских.

На эти несоответствия в быту обращали внимание современники, наблюдая за подобными «реликтами». Даниил Гранин в документальном романе «Зубр» замечал, что техники тела русского эмигранта, Тимофеева-Ресовского, возвращенного после 1945 года в Россию, резко отличались от советских:

У каждого времени своя жестикуляция, своя походка, своя манера раскланиваться, брать под руку, пить чай, держать речь. В пятидесятые годы вели себя иначе, чем в тридцатые или двадцатые. Например, на всех произвело впечатление, что Зубр целовал руки встречавшим его

¹ Этот визуальный материал использован более широко в моей мультимедийной работе *Body Language* (Stanford, PP Media, 2008. DVD-video).

женщинам. Тогда это было не принято. <...> Что-то было в поведении приехавших не нынешнее. Не тутошнее и в то же время смутно узнаваемое, как будто появились предки, знакомые по семейным преданиям. Этакое старомодное, отжитое, но было и другое — утраченное...¹

Еще более поразительны наблюдения за этой разницей Лидии Гинзбург в дневниковых записях 1929 (!) года:

Наше время способно производить интересные индивидуально-речевые системы, но оно нивелирует жесты.

Жестикаляция в широком смысле слова, то есть все внешнее, «физическое» поведение человека бывало конструктивно только в эпохи устойчивых бытовых форм. Уже буржуазная культура с ее нивелирующими тенденциями враждебна этой конструкции. В период дворянской культуры, даже не столь давней (хотя бы начало девятнадцатого века), — сложная соотнесенность условий определяла привычное поведение человека. Самая привычность могла образоваться только на основе устойчивых и ритуальных форм. Была ритуальность этикета, церемониалов и приличий; ритуальность религиозно-обрядовая, не только в церкви, но и дома; ритуальность чиновничества и социальной и семейной иерархии. <...> В старой, особенно дворянской, культуре внешнее поведение человека, помимо привычки, определялось принципом социальной дифференциации. В основе бытового склада лежала глубокая уверенность в том, что люди разнокачественны не только и не столько индивидуально, сколько социально, и в том, что дифференциация может и должна выражаться формальными признаками. Словесная одежда, позволявшая еще в первых десятилетиях девятнадцатого века отличать дворянина от буржуа и разночинца, не была только бранным покровом и украшением тела, но неотъемлемым признаком социального качества, — признаком, прояснявшим и мотивировавшим жесты, — потому что в формальных элементах жестикуляции полагалось выражать необходимость повелевать или повиноваться; чувство собственного достоинства или трепет услужливости.

Церковный ритуал, придворный этикет, военный устав, салонный кодекс хорошего тона — все эти структуры включали в себя и оперировали законченными и нормативными системами жестикуляции, исходившими из единой предпосылки о контактах неравного и о внешнем выражении неравенства.

¹ Гранин Д. Зубр. Л.: Сов. писатель, 1987. С. 12.

В наше время, когда одежда главы правительства не должна отличаться от костюма любого служащего, выразительная жестикация запрещена, по крайней мере на службе. Она пробивается тайком и бессистемно в чересчур заметном поклоне или чересчур нежной улыбке служебного подхалима. И это не потому, конечно, что стерлось различие между отдающими приказания и приказания выполняющими, но потому (и этому начало положил уже буржуазный строй), что власть и подчиненность признаются служебными состояниями человека, — между тем как во времена сословного мышления власть и подчиненность являлись органическими качествами человека, признаками той социальной породы, к которой он принадлежал. Вот почему образ внешнего поведения переходил за пределы своего необходимого применения и распространялся на весь обиход человека. Мы же знаем только профессиональную и, следовательно, условную упорядоченность жестов. Устав предписывает жесты военным, условия ремесла предписывают жесты официантам и парикмахерам, — но для нашего сознания это только признаки профессии, которые человек слагает с себя вместе с мундиром и прозодеждой.

В текущей жизни люди, незаметным для себя и, к счастью, незаметным для окружающих образом, производят множество мелких, необязательных и смутных движений. По временам мы встречаем бывших военных, для которых служба была больше, чем временным занятием; старых профессоров, всходивших на кафедру тогда, когда с кафедры можно было импонировать, профессоров со звучным голосом, бородой и комплекцией (Сакулин), — и их прекрасные движения кажутся нам занимательными и нарочными.

Что касается Анны Андреевны [Ахматовой], натолкнувшей меня на все эти соображения, то ее жесты, помимо упорядоченности, отличаются немотивированностью. Движения рук, плеч, рта, поворот головы — необыкновенно системны и выразительны, но то именно, что они выражают, остается неузнанным, потому что нет жизненной системы, в которую они были бы включены¹.

Эти наблюдения удивительны тем, что после революции 1917 года, изменившей русское общество, прошло всего двенадцать лет, а еще в начале века казалось, что освоение нового языка тела идет медленно.

¹ Гинзбург Л. Записные книжки. Новое собрание. М.: Захаров, 1999. С. 82–84.

Изучение незначущих жестов при помощи кино (или театра, литературы и фотографии) для реконструкции культурного кода общества или нового типа, смоделированного этим обществом, может быть оспорено с разных точек зрения. Обращаясь к художественному тексту как историческому документу, я нарушаю сразу несколько правил и могу только гипотетически предположить, что было раньше — искусство или жизнь, кино или быт. Художественные картины всегда предлагают свою поправку бытовой модели, но, с другой стороны, именно они часто корректируют бытовые коды поведения. Традиционные техники тела актера также меняются и внутри одной перформативной культуры: какие-то жесты актуализируются, а другие откладываются. Тело актера и его жест также вписаны в процесс изменения культурного кода общества, в котором манеры, ритуалы, риторика и искусство связаны друг с другом — они создают «тело эпохи» взаимными влияниями и поправками. Мой текст описывает моделируемое тело в искусстве, не утверждая, что именно таким и был современник этого тела. Наблюдая, однако, за документально зафиксированным на пленку поведением пожилых советских людей в 1980-е годы, можно узнать выправку и жестикуляцию актеров 1930-х годов, в то время как в манере походки поколения 1960-х узнается выправка актеров американского, а не советского кино. Стиль ритмических жестов, сопровождающих речь, меняется у анонимного прохожего, схваченного камерой репортера, параллельно изменению этих жестов у известных политических лидеров или кумиров эпохи из высокой и массовой культуры, запечатленных в фотографии, плакатной графике, рекламе, кинофильме или телепередаче. Эта «смутная» область между искусством и бытом дублирует мой «смутный» предмет описания — значимость незначущих телодвижений.

Практики описания

Изучение интересующих меня *техник тела* было включено в изучение жеста, а это давний предмет, которому были посвящены еще римские учебники для ораторов, предписания средневековых монастырских орденов, педагогические книги по манерам поведения и этикету, государственные трактаты. Они обращали внимание на выразительность, коммуникативную

и символическую эффективность движений, исследуя биологическое тело в его отношении к душе либо пространство и способы приложения жеста.

Поскольку движение тела понималось как *выражение* движения души, оно связывалось с нравственными достоинствами индивидуума. Не случайно, начиная с Античности, не говоря уже о культуре Средних веков, существовало четкое деление на приличные и неприличные, священные и богохульные, запрещенные и освящаемые жесты — не только с точки зрения этикета. Они оценивались этически, а не физиологически, и поэтому дисциплинирование жеста понималось как путь к улучшению души — в этом видели свою задачу монастырские коды. Внешнее, телесное поведение понималось как обнаружение внутренней жизни. Если лицо — в рамках этого физиогномического понимания — выражало характер, красота была знаком добродетели, то контроль над телесными проявлениями означал гармонию, а неконтролируемость жестов — одержимость. Нетерпимость, проявленная к людям, употребляющим другой жестовый язык, была обусловлена этим нравственно-религиозным пониманием, и эта традиция не отмерла и сегодня. Телесные техники южан в восприятии северян или поведение американца в глазах европейца оценивались как дикие и некультурные. Голландцы издавна считали итальянцев нецивилизованными из-за их богатой жестикуляции, в то время как Андреа де Йорियो, реконструируя в середине XIX века мимический код Античности, интерпретировал неаполитанскую жестовую выразительность как наследие старой Римской империи¹.

Коммуникативная эффективность жеста определялась пространством, в котором он применялся, и менялась соответственно с формами принятой публичной коммуникации — от греческой агоры и театра до кафедры Средневековья, придворных церемоний, аристократических салонов, ритуалов демократического общества, от жеста оратора до жеста проповедника, учителя, ярмарочного акробата, монарха, революционного трибуна, парламентского оратора, телеведущего или звезды поп-культуры. *Символическое* значение жеста зависело от доминирующего типа культуры — письменной, визуальной,

¹ *Jorio A. de. Gesture in Naples and Gesture in Classical Antiquity. A translation of La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano (1832). Bloomington: Indiana UP, 2000.*

перформативной — и контекста, в котором этот жест применялся: в политическом ритуале или сакральном, в частной или публичной коммуникации, следуя меняющимся социальным условиям, эстетике, моде или престижу.

Литература по истории изучения жеста настолько обширна, что даже список сводных библиографий занимает несколько страниц. Не предпринимая безнадежной попытки перечислить даже наиболее известные исследования, я ограничусь лишь кратким сопоставлением двух противоположных направлений в понимании предмета: представлением об универсальности языка тела и концептуализацией его изменений.

От Античности до конца XIX века жесты понимались как натуральный язык, в отличие от письменного, а потому — универсальный. Лукиан считал, что танцоры могут служить переводчиками¹. Физиогномики, начиная с Ренессанса, пытались создать семиотику лицевой и телесной выразительности, полагая, что универсальны не только эмоции ужаса, страха и радости, но также универсально и их выражение, поэтому тело превращалось в текст для расшифровки². В период Великих географических открытий и развития торговых путей язык жестов, воспринимаемый глазами, а не ушами, был оценен как естественный, понимаемый всеми нациями и поэтому способный облегчить торговлю и коммуникацию между европейцами и «дикарями»³. В конце XIX века книга Чарльза Дарвина «Выражение эмоций у человека и животных»⁴ дала новую поддержку этому взгляду, вписывая идею универсальности в общую теорию эволюции и биологической наследственности. По Дарвину, изучавшему проявление эмоций у животных, австралийских аборигенов и англичан викторианского общества, существует несколько базовых эмоций,

¹ *Lucian of Samosata. Treatise of Dancing // Lucian. Works in 8 volumes with an English translation by A. M. Harmon. Vol. 5. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1936.*

² *Della Porta Giambattista. De humana physiognomoniam. Vici Aequensis, Apud Iosephum Cacchium, 1586; Le Brun Ch. Expressions des passions de l'âme. Paris: J. Audran, 1727; Lavater J. C. Physiognomik. Zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Leipzig; Winterthur: Weidmanns Erben und Reich, 1775–1778.*

³ См.: *Knowlson J. Universal Language Schemes in England and France, 1600–1800. Toronto; Buffalo: University of Toronto Press, 1975.*

⁴ *Darwin Ch. R. The Expression of the Emotions in Man and Animals. London: John Murray, 1872. Первое русское издание: О выражении ощущений у человека и животного. СПб.: тип. О. Попова, 1896.*

выражение которых одинаково у всех рас и всех культур: радость, печаль, гнев, страх, удивление, отвращение. Дарвин видел залог универсальности в анатомии, исходя из строения лицевых мускулов¹. В своей теории он опирался на исследования хирурга и художника Чарльза Белла (1844).

Теоретики немного кино — первого глобального искусства, перешагнувшего языковые границы и основанного на выразительности тела, не подкрепленной речью, — включились в это направление. Бела Балаш, ученик Георга Зиммеля, понял кино как модернизированную физиогномику и в своей книге «Видимый человек» предположил, что экран делает универсальные чувства понятными всем благодаря универсальным знакам выражения — жестам и мимике². Фрейд обнаружил в симптоматическом жесте материализацию бессознательного и был, пожалуй, последним универсалистом.

Представления об универсальности телесного языка и жестов были опровергнуты социологами и антропологами, рассматривавшими их не как выражение биологического тела, а как продукт социальных и культурных различий. Марсель Мосс показал в своем эссе «Техники тела», представленном в 1934 году как доклад и напечатанном два года спустя, что наиболее элементарные формы физического проявления — походка, использование руки, привычки есть, спать, сидеть — различны от общества к обществу. Замечания этого социолога вдохновили исследования изменений в телесном поведении, и Давид Эфрон продемонстрировал, как меняется жестикаляция итальянских и еврейских иммигрантов в американском обществе в процессе ассимиляции³. Изучение

¹ О физиогномическом дискурсе и Чарльзе Белле ср.: *Hartley L. Physiognomy and the Meaning of Expression in Nineteenth-Century Culture*. Cambridge, UK: Cambridge UP, 2001. P. 44–79. Таким же анатомическим объяснением пользовался и учитель актерской техники Генри Сиддон: количество мускулов, способных быть гибкими и сокращаться, ограничено и находится в одних и тех же местах у всех; душа же пользуется этими наиболее гибкими мускулами (*Siddon H. Practical Illustrations or Rhetorical Gesture and Action adapted to English Drama From a Work of the Subject by M. Engel*. London: Sherwood, Neely and Jones, 1822. P. 22).

² *Balász B. Der sichtbare Mensch (1924) // Schriften zum Film. Band I. Der sichtbare Mensch. Kritiken und Aufsätze 1922–1926*. Berlin: Henschel, 1982.

³ *Efron D. Gesture and Environment; a Tentative Study of Some of the Spatio-Temporal and «Linguistic» Aspects of the Gestural Behavior of Eastern Jews and Southern Italians in New York City, Living Under Similar as well as Different Environmental Condition*. New York: King's Crown press, 1941.

жеста перешло к антропологам, лингвистам и социальным психологам, исследующим невербальную коммуникацию и отражение в ней культурных, социальных, гендерных, возрастных, профессиональных различий. Американский антрополог Рей Бердвистел создал новую науку, кинесику, анализирующую весь репертуар средств телесной выразительности (жест, мимику, позу, выразительное движение) в социальном и национальном контексте, предлагая системы записи жеста¹.

С идеей универсальности простились не только антропологи и социологи, но и историки культуры. Исследование жестов и телодвижений было вписано в историю цивилизации. Если в Средние века жест рассматривался как воплощение диалектики между душой и телом, то теперь тело понималось как исторический документ, хранящий следы взаимодействия между индивидуумом и обществом. Марк Блох показал, что ритуализация феодального общества более объяснима через жест, чем через письменные документы², а Норберт Элиас отвел телесному поведению значительное место в исследовании «О процессе цивилизации»³. Если Зигмунд Фрейд связывал развитие цивилизации с историей стыда и отказа от проявления инстинктов (делающими этот процесс синонимичным истории невротизации), то Элиас написал историю цивилизации как историю социализации тела, связанную со все более усиливающимся контролем над телесными проявлениями. Через запрет этих проявлений, «цивилизацию манер», он объяснял изменения в поведении элит. Питер Брукс трактовал «упрятывание» функций тела как историю приватизации⁴, в которой заново решается, как и когда человек

¹ *Birdwhistell R. L.* Introduction to Kinesics: an Annotation System for Analysis of Body Motion and Gesture. Louisville, Kentucky: University of Louisville, 1952; Kinesics and context; essays on body motion communication. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1970.

² *Bloch M.* The Royal Touch: Sacred Monarchy and Scrofula in England and France (1924). London: Routledge & K. Paul, 1973; La société féodale; la formation des liens de dépendance. Paris: A. Michel, 1939. О концепции телесного языка Средневековья см.: *Schmitt J.-C.* La Raison des gestes dans l'Occident médiéval. Paris: Gallimard, Bibliothèque des Histoires, 1990.

³ *Elias N.* Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen (1939). 2 Bd. Bern; München: Francke, 1969.

⁴ *Brooks P.* Body Work. Object of Desire in Modern Narrative. London, Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1993. Ср. пятитомную «Историю частной жизни»: Histoire de la vie privée, sous la direction de Philippe Ariès et de Georges Duby. Paris: Seuil, 1985.

ест с другими, когда он пукает и рыгает и подвергаются ли эти отправления тела моральным или психологическим оценкам внутри категорий стыда и скромности, что формирует и архитектуру жилья с особыми помещениями для туалета, сна и еды, влияет на воспитание детей и т. д. Мишель Фуко предложил альтернативную историю тела, исследуя негативные аспекты в истории дисциплинирования тела и разработки системы наказаний или позитивные аспекты в истории сексуальности¹. Он показал, как современное общество создает конструкцию сексуальности как чего-то скрытого и секретного, поэтому дискурс о сексуальности заменяет теологический дискурс об арканах и становится эквивалентом сакрального для десакрализованного общества. Все эти предложенные Фрейдом, Элиасом, Фуко и Бруксом «истории» (подавления инстинктов, цивилизации, социализации, приватизации) не линейны и прогрессируют по-разному для разных культур и социальных классов.

Между 1970-ми и 1990-ми годами появляется огромная литература о жестах, дискутируется их культурная история, изучаются жесты актеров и проповедников², обращается внимание на роль руки Бога как инструмента трансформации мира, воссоздаются жесты античных греков и римских ораторов. Искусствоведы Варбургской (и не только Варбургской) школы — Эрвин Панофский, Эрнст Гомбрих, Моше Бараш, Майкл Баксэндал — уделяют огромное внимание иконографии жеста³. Реконструкция жестов

¹ *Foucault M.* Surveiller et punir: naissance de la prison. Paris: Gallimard, 1975; Histoire de la sexualité. Paris: Gallimard, 1976.

² *Joseph B. L.* Elizabethan Acting. London: Oxford UP, 1951; *Brilliant R.* Gesture and Rank in Roman Art. the Use of Gestures to Denote Status in Roman Sculpture and Coinage. New Haven: The Academy, 1963; *Benson R. G.* Medieval Body language: a Study of the Use of Gesture in Chaucer's Poetry. Copenhagen: Rosenkilde and Bagger, 1980; *Smart A.* Dramatic Gesture and Expression in the Age of Hogarth and Reynolds // *Apollo*. № 82. 1965. P. 90–97; *Bevington D. M.* Action is Eloquence: Shakespeare's Language of Gesture. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1984; *Barnett D.* The Art of Gesture: the Practices and Principles of 18th Century Acting with the assistance of Jeanette Massy-Westropp. Heidelberg: C. Winter, 1987; *Dodwell C. R.* Anglo-Saxon Gestures and the Roman Stage. Cambridge: Cambridge UP, 2000, etc.

³ *Panofsky E.* Studies in Iconology Humanistic Themes in the Art of the Renaissance. New York: Oxford UP, 1939; *Gombrich E. H.* Ritualized Gesture and Expression in Art // The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation. Ithaca, N. Y.: Cornell UP, 1982; *Barasch M.* Gestures of Despair in Medieval and Early Renaissance Art. New York: New York UP, 1976; *Garnier F.* Thesaurus iconographique. Système descriptif des représentations. Paris: Léopard d'or, 1984; *Demisch H.* Erhobene

в их исследованиях опирается в основном на письменные источники — трактаты, написанные для ораторов, актеров и монахов, руководства по манерам и этикету.

Среди этой обильной литературы последних двух десятилетий я обнаружила очень мало книг о кино, две из них исследовали один и тот же предмет: консервированный в немом кино код жестов театральной мелодрамы, который исчезает, по наблюдению авторов, около 1908 года¹. Это особенно удивительно, поскольку наблюдение телесного поведения в кино кажется удобным и «близлежащим» материалом — кино (и немое и звуковое) опирается на формы невербальной коммуникации, мы имеем дело с визуальными свидетельствами, и «тело прошлых времен» существует в движении, причем, с одной стороны, кино отражает существующие техники тела и формы жестовой коммуникации, с другой — влияет на их изменение. Уже Мосс в «Техниках тела» заметил, что походка французских девушек изменилась под влиянием американских актрис.

Кино, появившееся на рубеже веков, — до полной победы массовой культуры, частью которой оно было, но после культа приватности, практикуемой романом XIX века, — с одной стороны, возвратило, хотя и в очень измененном виде, соборное общество, утверждающее в коммунальном восприятии общие ценности, как это делал театр Ренессанса или XVII века, и породило тем самым связь актера и проповедника. Но, с другой стороны, кинематограф сохранил «приватность» и камерность в новой рамке — в темноте кинозала, обеспечивающей уединение каждого зрителя. Это имело огромное значение для закрепощения допустимого и представления интимных телесных техник в публичном пространстве. Фильмы — кинодокументы — свидетельствуют, что процесс цивилизации, если понимать его по Элиасу как «сдерживание жеста и тела», идет не по прямой.

.....
Hände. Geschichte einer Gebärde in der bildenden Kunst. Stuttgart: Urachhaus, 1984; Barasch M. Giotto and the Language of Gesture. Cambridge, New York: Cambridge UP, 1987; Baxandall M. Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: a Primer in the Social History of Pictorial Style. Oxford: Oxford UP, 1988.

¹ Pearson R. E. Eloquent Gestures: the Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films. Berkeley: University of California Press, 1992. Brewster B., Jacobs L. Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film. Oxford: Oxford UP, 1997. И в книге моего коллеги большинство примеров взято из области немого кино: Цивьян Ю. На подступах к карпалистике: Движение и жест в литературе, искусстве и кино. М.: Новое литературное обозрение, 2010.

«Отклонения» обусловлены разными социальными и культурными факторами¹, которые постоянно меняют представления о «естественности», «грации», «воспитанности», «невоспитанности», колеблющихся между полюсами «раскрепощения» и «зажима».

В начале XX века кино было интегрировано в контекст техник визуализации (через макро- и микроскопы, открытие рентгена и радиоскопии). Интерпретация этих техник была часто пропущена через эзотерические теории². Способствуя развитию практики и концепции «нового зрения», кино выделило фрагментарное восприятие, заостря внимание на метонимизации тела — выразительности отдельного жеста на крупном плане (руки, ноги, рта). Футуристы предлагали уже в 1916 году создавать фильмы, построенные только на метонимических фрагментах, деконструирующих и заменяющих тело, — руках или ногах, где повествование должно быть организовано через их коммуникацию: «§ 9. Нос заглушает тысячу пальцев конгрессменов, звоня в ухо, пока усы полицейского арестовывают зуб; § 10. Снятые нереальные реконструкции человеческого тела»³. Кино натурализовало расчленение тела, подвергающееся все более радикальной модификации с развитием монтажа⁴. Оно закрепило систему кодирования чувств в незнаковых жестах и подогрело интерес к «читаемости» тела и языку вне языка. Оно сняло обычную атрибуцию частей тела: нога — танцору, рука — проповеднику и актеру. Тренированные техники коммуникации, восприятия и поведения были разыграны в новом медиуме и как бы уже этим заострены и проанализированы.

¹ Рассуждения Беньямина о моде в «Пассажах» связывают социальные теории и техники тела, соотнося, например, теорию Мальтуса о необходимости ограничения размножения с утверждением нового идеала андрогинной женственности, радикально меняющей костюм, который, в свою очередь, обеспечивал иной диапазон движений (*Benjamin W. Das Passagen-Werk // Gesammelte Schriften. V. 1. Frankfurt a/M.: Suhrkamp, 1982. S. 110–132*).

² *Tsivian Y. Media Fantasies and Penetrating Vision: Some Links Between X-Rays, the Microscope, and Film // Bowlt J. E., Matich O., eds. Laboratory of Dreams: The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment. Stanford: Stanford UP, 1996. P. 81–99.*

³ *Marinetti F. T., Corra B., Settimelli E., Ginna A., Balla G., Chiti R. The Futurist Cinema // Marinetti. Selected Writings / Ed. by R. W. Flint. Transl. by R. W. Flint and A. A. Coppotelli. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1972. P. 134.*

⁴ На принципе метонимизации тела строятся многие эпизоды в фильмах Клода Отан-Лара (*Faits divers*, 1923), Всеволода Пудовкина («Мать», 1926; «Конец Санкт-Петербурга», 1927), Александра Разумного («Пиковая дама», 1927) и др.

Именно фильм опять актуализировал физиогномический дискурс, оппозиции *видимого — невидимого, читаемого — нечитаемого, сознательного — бессознательного* в движении души через движение тела.

Мы — картина кинематографической ленты, которую так внимательно изучают они; остановись она — и застыну навеки в испуганной деланной позе, вдруг схваченный этой властной рукой и увлеченный потоком космической бури — томсоновых вихрей! (*Андрей Белый*)¹

Кинотела

О подчеркнутом внимании к телесной выразительности в первой декаде XX века свидетельствуют многие явления: мода на спорт, который стал явлением массовым после возрождения Олимпийских игр в 1896 году и сенсационным (рекордсмены, переплывающие Ла-Манш; боксеры, футболисты и теннисисты, соперничающие в популярности с кинозвездами); научный интерес к изучению движения со стороны физиологов, фотографов, экономистов, психоаналитиков — до практического применения их наблюдений в индустрии (Фредерик Уинслоу Тейлор на фабриках Генри Форда) или в терапии; реформа классического балета и новые школы выразительного движения; интерес социологов к проявлениям нового коллективного тела в городском пространстве, к движениям толпы, хаотичным и организованным. Мода на ориентализм и экзотику включила в поле наблюдения иную телесную выразительность и другое жестовое поведение, которое демонстрировалось «дикарями», привозимыми на всемирные выставки, европейскими гастрольями японской актрисы, гейши Сада Якко, которая познакомила театральную элиту с некоторыми практиками Кабуки, и модой на «неевропейские танцы» — танго и фокстрот.

Представление жестового поведения человека модерна в 1910-е годы доходит до нас через призму эстетики натурализма, декаданса и ориентализма. В театре колеблется система

¹ *Белый А.* Записки чудака. Т. 2 (1922) // *Белый А.* Собр. соч. Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака / Общ. ред. и сост. В. М. Пискунова. М.: Республика, 1997. С. 387.

установленной классификации «выразительных» жестов. Натуралистический театр развивает систему «непрозрачной игры». Одной из ее важнейших характеристик является отказ от фиксации значимого жеста в пользу непрерывного потока движения — вне семиотизации; допуск физиологических проявлений на сцене и включение в игру предметов. Станиславский предложил русский вариант этого натурализма, предполагая, что в творческом бессознательном акте актер способен найти индивидуальный жест, который ничего «общего» не выражает, игнорируя проблему, как может быть понят этот индивидуальный жест¹.

Для освобождения от канона кодифицированного жеста, в поисках естественных способов проявления эмоций режиссеры натуралистического театра обращаются к телесной выразительности животных, детей и «дикарей», то есть существ, не обученных культуре и принятым знакам эмоций², или к физиологическим проявлениям аффекта у больных (сумасшедших, истеричек), которые не следуют норме. Именно эти группы становятся референтами и объектами изучения. Дарвин опирается на зарисовки зверей, австралийских аборигенов и фотографии душевнобольных, сделанных Гийомом Дюшенном в клинике Жана-Мартена Шарко. Константин Станиславский предлагает актеру погрузиться в транс и в этом состоянии бессознательно искать неповторимые, личные, не стереотипические жесты проявления эмоций.

В начале XX века литература и балет вводят — параллельно новой моде и новым танцам (танго) — декадентское эротизированное истерическое тело, шокирующее своим поведением. Внутри натуралистического театра оно воспринимается как

¹ И существует ли этот индивидуальный жест или он всегда интерпретируется зрителем как социально значимый? Лидия Гинзбург, рассуждая об индивидуальном жесте Ахматовой, замечает, что она не знает системы, с которой этот жест соотносится, изымая тем самым жест Ахматовой из категории индивидуального (*Гинзбург Л. Записные книжки. С. 84*).

² Эти представления были распространены и в XVIII веке, одно из свидетельств этого — эстетика мелодрамы (ср. *Brooks P. The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. New Haven: Yale UP, 1995*); и в XIX веке, ср. Сиддон: «Простолюдин, ребенок и дикарь, одним словом, люди вне культуры, являются настоящим образцом, на котором нам следует изучать выражение эмоций в поисках не красоты, но правды и силы» (перевод здесь и далее мой. *Op. cit. P. 97*).

отталкивающее, болезненное, в новом балете — как раскрепощенное. Балетная критика трактует этот телесный язык как проявление аутентичной сущности человека, а беллетристы начинают использовать танцевальные глаголы для характеристики движений героев. Геометризированные костюмы футуристических силачей Казимира Малевича из «Победы над солнцем» (1913), соединяющие тело с частями машин и колесами самолета, на десятилетие опережают ортопедические механизированные тела дадаистов и конструктивистов.

Натурализм и декаданс обращаются к физиологичному и больному телу, модернизм возрождает техники доклассицистических и неевропейских школ (комедия дель арте, цирк, Кабуки). Стили мелодраматического, натуралистического и декадентского театра существуют одновременно и влияют на телесную пластику, но раннее русское кино игнорирует натуралистический и модернистский код и закрепляет поначалу код мелодрамы, возрождая стиль живых картин и живописную (*pictorial*) манеру игры, ориентирующуюся на позы статуй и иконографические жесты из живописи. Обращение кино к этому типу театра мотивировано, скорее всего, желанием адаптировать приемы более старшего и признанного искусства для достижения того же культурного статуса. Натуралистический и модернистский театр воспринимаются в эту эпоху как явления элитарные, в то время как жестовый код мелодрамы вписывается в мейнстрим и перенимается как язык читаемый.

Русское дореволюционное кино создает ясный код социальной дифференциации низших и высших классов. Этому принципу оно следует и после революции. Кино становится наглядным классовым пособием в различении «хороших» и «плохих» манер с другим знаком. Хорошие манеры высшего класса утрируются и окарикатурируются, а пролетарский герой утверждает себя на экране через новый жестовый язык, выражающийся в основном в отсутствии манер. В этом пролетарий дублирует героя-декадента: у обоих презрение к принятым нормам поведения становится знаком витальности и силы. Одновременно истерическая декадентская манера поведения пародируется советским кино как маньеризм.

Обычно книги о хороших манерах определяют самоидентификацию (нового класса или элиты). Но книги о новых, пролетарских, манерах не были написаны, и это было частично связано

с отменой манер как отменой класса, их постулировавшего. Создание жестового кода было отнято у специалистов по этикету. Сохранение манер было отдано театру, где преподавали старый код поведения для исполнения старых пьес. Учебники хорошего тона сначала писались как пособия исключительно для дипломатического корпуса или театральных училищ. В этом контексте любопытно, что в 1963 году статьи о хороших манерах для широкой публики пишут театральный режиссер Николай Акимов и балерина Большого театра Ольга Лепешинская в книге «Эстетика поведения»¹

Начиная с 1920-х годов дифференциация мужского и женского жеста на экране искусственно снимается, также перестают выделять жесты, ранее допустимые только в частном пространстве. Литература гротескно рисует новых героев — физиологичных, витальных («Зависть», «Собачье сердце»). Спорт и техники гигиены тела дополняют репертуар телесных проявлений на экране, а мода на ориентализм сменяется модой на американизм. Стираются границы и других, ранее четко маркированных разграничений: военное/штатское; взрослое/детское. В публичном пространстве адаптируются формы жестового проявления, раньше считавшиеся вульгарными и неэстетичными (смех, удар кулаком, туалет). Реформа телесной выразительности в кино подгоняется под новые стереотипы.

В 1930-е годы советское общество модернизируется, и этот процесс должен изменить телесный язык крестьян, переселяющихся на фабричные стройки первых пятилеток. Чтобы сделать процесс их жестового воспитания более «воспринимаемым», кино возвращается к арсеналу ритуальных русских жестов. В комедиях Григория Александрова появляются опереточные крестьяне начала века, которые, попадая на завод, учатся индустриальным жестам и в течение фильма превращаются в членов нового урбанизированного общества. Не спорт и не системы гимнастик из театральных лабораторий 1920-х годов, а дисциплинированная муштра военного и фабричный труд поправляют разболтанную жестикуляцию кинокрестьянина, который должен стать тейлоризированным рабочим. Традиция жестов ораторов обновляется на экране в галерее новых

¹ Акимов Н. О хороших манерах; Лепешинская О. Танец, грация, пластика // Эстетика поведения / Сост. и ред. В. Толстых. М.: Искусство, 1963. С. 23–66, 136–146.

героев — руководителей, — и этот жестовый код переносится ими из сферы общественной в сферу личную. Чтобы отличить верховных ораторов (Сталина, царей, полководцев) от «просто» руководителей, кино должно актуализировать сакральные (рукополагающие, освящающие) жесты, которые появляются в арсенале советских партийных работников. Театр в 1930-е годы возвращается к знаковому выражению эмоций, и литература эти знаки закрепляет. Общество движется к цивилизации, понятой внутри старых моделей контроля, что ведет к нивелированию профессиональных языков, гендерных различий, города и деревни, высокого и низкого, и постепенно — к замиранию телесных проявлений вообще. С конца 1930-х годов зажатый жестовый язык становится стереотипом советского человека и предметом постоянных насмешек в голливудских фильмах, тогда как еще десять лет назад русский представлялся в зарубежном кино (и европейском и американском) как не испорченное цивилизацией, этикетом и манерами «дитя природы».

На рубеже 1950–1960-х годов этот зажим исчезает. Мода на молодежную культуру — неформальную, спонтанную, анархическую — возвращает понятие «естественности», которое смягчает физиологические жесты, утрированные в начале века натуралистическим театром, потому что теперь они исполняются очень молодыми телами, актерами-подростками. Западное и советское кино сближаются в представлениях этой естественности. Русские юноши и девушки копируют походку американских киноковбоев и французских актрис. Хамфри Богарт, подражающий ему Жан-Поль Бельмондо или Стив Маккуин чешут свои губы, носы и уши, наделяя железного гангстера или детектива неформальной раскрепощенностью и непосредственностью. То же происходит на советском экране, когда почесывания и странные фортеля (прыжки, кувырки, стояние на голове) смягчают язык военных, руководителей, влюбленных, учителей и т. п. Поведение молодежи появляется как альтернатива стереотипному поведению и возвращает утопию Беньямина, задававшего, как и Станиславский, вопросом, какой язык способно создать тело, освобожденное от предписываемого социализацией стандарта.

В 1990-е годы оппозиция *западное* — *русское* вновь актуализируется и происходит переоценка уже изгнанного было с экрана физиологического жеста, бывшего в 1910-е знаком декадента, в 1930-е — характеристикой героя из низших социальных слоев,

а в 1950-е — героя некультурного. Теперь эти жесты — например Данилы Багрова и его кинобрата из дилогии Алексея Балабанова — оцениваются как национальные в противовес цивилизованно сдержанному жесту новых русских, «иностранцев» в своем отечестве. Этим кино отличается от публицистики, которая описывает новых русских дикарями, лишенными манер и не умеющими пользоваться ножом и вилкой. Именно в начале 1990-х, когда возникает стереотип о невоспитанности новых русских, начинают выходить большими тиражами книги о манерах и многочисленные репринты правил светской жизни и этикета начала века.

Первое искусство периода глобализации — кино — «интернационализирует» чужой телесный язык при помощи звезд. Культ датчанки Асты Нильсен в 1910-е годы, первой панъевропейской кинозвезды, или Дугласа Фэрбенкса в 1920-е, мода на Брижит Бардо и Марину Влади в 1950-е повлияли на телесный язык россиян. Для превращения русской женщины в эротизированное тело кино и театр начала XX века ориентируются на итальянских кинодив. Для превращения русского неуклюжего тела в «современное» актеры 1920-х, 1960-х и 1990-х годов копируют американских звезд, антиподов русской медленности. В 1990-е российское общество заимствует западные жесты, не употребляемые ранее (средний палец как оскорбительный жест или знак victory). Сравнивая изменения телесного поведения советского киногероя с «чужими» моделями, можно обнаружить общие тенденции: «истеризация» тела в начале XX века, раскрепощение в 1920-е и 1960-е, формализация в 1930-е, «разбалтывание» в 1990-е. Последнее связано с понятиями постколониального, этнически негомогенного, мультикультурного общества, с вольно принимаемыми идентификациями (африканской, исламской, буддистской).