

СЕРИЯ

КИНОТЕКСТЫ

**ФАБРИКА
ЖЕСТОВ**

НАЗВАНИЕ

АВТОР
Оксана
Булгакова

НЛЮ

Кинотексты

Оксана Булгакова

Фабрика жестов

«НЛО»

2021

УДК 791.43(091)

ББК 85.373(0)

Булгакова О.

Фабрика жестов / О. Булгакова — «НЛО», 2021 — (Кинотексты)

ISBN 978-5-44-481639-4

Появление кино породило несколько утопий, одна из которых была связана с тем, что этот аппарат по записи движения обостряет подражательные способности зрителей в отношении моторных реакций. Эта книга пытается проследить, как менялось телесное поведение, каким его запечатлело кино, в течение двадцатого века – в России между двумя мировыми войнами, в послевоенной Европе и в Китае на переломе к XXI веку. Модернизация и урбанизация русского общества (отход от аристократической этикетности, от крестьянской, монархической и церковной ритуальности) были неотделимы от утопических проектов создания нового антропологического типа – советского человека, подвергнув национальную традицию радикальному переосмыслению. После 1945 года перевоспитание немцев в духе демократии было сознательной программой, над которой работали американские политики, психологи и антропологи, и фильмы играли в ней огромную роль. Страна рассматривалась как социальная лаборатория, что сближает американский послевоенный эксперимент с советским опытом. Китайское кино на протяжении XX века колебалось между национальным канонem и универсально понятным киноязыком. Оксана Булгакова – киновед, профессор Майнцского университета имени Иоганна Гутенберга.

УДК 791.43(091)

ББК 85.373(0)

ISBN 978-5-44-481639-4

© Булгакова О., 2021

© НЛО, 2021

Содержание

Первое вступление. «Незначащие» телодвижения	6
Предмет описания	6
Практики описания	13
Кинотела	18
Второе вступление. Значащий жест театра	22
Канон	25
Таблицы Дельсарта	30
Первая киношкола	33
Глава первая. Киноэкран как учебник манер. 1898–1916	35
1. Телесные коды социальных различий	35
Учебники хороших манер и театральное воспитание	35
Согнутая спина и метафора угнетения	43
Жестикуляция и формы телесного контакта	47
Рука и нога. Еда и объяснение в любви	53
«Шехерезада бульварного романа». Пикантная смесь вульгарного и этикетного	57
Моделирование пролетария. Безжестие и анимальность	59
Конец ознакомительного фрагмента.	62

Оксана Булгакова

Фабрика жестов

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 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 Бенъямин вряд ли был знаком с его гипотезой². Предположение Бенъямина о том, что подражательные 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 Пиаже³, и психоаналитиков. Размышляя о творческой спонтанности, моторной активности и импровизации у детей, которая разрушается воспитанием внутри буржуазной цивилизации, Бенъямин замечал, что подражательная способность детей, перенимающих у взрослых весь набор жестов, способствует сохранению телесных навыков определенного общества, но препятствует тому, чтобы дети обогатили телесный

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

² 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.*

³ *Benjamin W. Probleme der Sprachsoziologie (1935) // Gesammelte Schriften. Hg. Tiedemann R., Schwepenhäuser H. Bd. III. Frankfurt a/M.: Suhrkamp, 1979. S. 474.* В этой рецензии на публикации по социологии лингвистики Бенъямин соотносит теорию Пиаже об эгоцентрической стадии в развитии языка ребенка, противостоящей социализированному языку, с моторным «пред-языком» детей, отличающимся от конвенциональных жестов взрослых.

язык своих воспитателей⁴. Альтернативный пролетарский детский театр мог бы раскрепостить эту творческую энергию⁵, но то был эксперимент для небольшой группы, тогда как кино стало педагогическим пособием для масс. Оно включило в область сознательно осваиваемого оптическое бессознательное, часть которого, инстинктивное бессознательное, было предметом изучения психоаналитиков⁶. 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 кино⁷.

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 Трощаго⁸.

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 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 совет-

⁴ 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 платице выше pupa, 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 непрерывных движениях ребенка, я и называю „пластическим фольклором“» (цит. по: Милосердова Н. Возвращение Маргариты Барской // Киноведческие записки. № 94/95. 2010. С. 240).

⁵ Benjamin W. Programm eines proletarischen Kindertheaters (1929) // Gesammelte Schriften. Bd. II. P. 766.

⁶ Benjamin W. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1936). 2. Fassung // Gesammelte Schriften. Bd. VII. 1. Frankfurt a/M.: Suhrkamp, 1989. S. 374.

⁷ Sachs H. Zur Psychologie des Films // Psychoanalytische Bewegung. № 2. 1929. S. 123.

⁸ Шкловский В. Стандартные картины и ленинская пропорция (1928) // За 60 лет. М.: Искусство, 1985. С. 59.

ским 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 незнаковым 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 незнаковых жестов термин «техники тела»⁹. 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 и мутации. Что может дать наблюдение за тем, как люди на экране сморкаются?¹⁰ 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 простолодына, 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, героиня 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 «незначащий» жест становится медиатором перехода от природы к культуре, от биологического тела к реакциям, 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

⁹ Ср. 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.

¹⁰ 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).

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)¹¹, ни разбор ритуальной основы телесных техник¹², 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 незначимые 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 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 простоя 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, перенимались с трибуны в бытовой обиход, оказывая влияние на формы телесной артикуляции. Если незначимые 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

¹¹ Григорьева С., Григорьев Н., Крейдлин Г. Словарь языка русских жестов. М.; Вена: Wiener Slavistischer Almanach. 2001; Iordanskaja 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.

¹² Ср. 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.

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 плакату¹³; 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 несовпадения 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 женщинам. Тогда это было не принято. <...> Что-то было в поведении приехавших не нынешнее. Не тугошнее и в то же время смутно узнаваемое, как будто появились предки, знакомые по семейным преданиям. Этакое старомодное, отжитое, но было и другое – утраченное...¹⁴

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.

Жестикуляция 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

¹³ Этот визуальный материал использован более широко в моей мультимедийной работе *Body Language* (Stanford, PP Media, 2008. DVD-video).

¹⁴ Гранин Д. Зубр. Л.: Сов. писатель, 1987. С. 12.

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. Сословная 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 выразить 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.

В наше время, когда одежда главы правительства не должна отличаться от костюма любого служащего, выразительная жестикуляция 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 включены¹⁵.

¹⁵ Гинзбург Л. Записные книжки. Новое собрание. М.: Захаров, 1999. С. 82–84.

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.

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. Стил 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 империи¹⁶.

Коммуникативная эффективность жеста определялась пространством, в котором он применялся, и менялась сообразно 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, 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 переводчиками¹⁷. 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 расшифровки¹⁸.

¹⁶ 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.

¹⁷ *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.

¹⁸ *Della Porta Giambattista*. *De humana physiognomonia*. Vici Aequensis, Apud Iosephum Cacchium, 1586; *Le Brun Ch.*

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»¹⁹. В конце XIX века книга Чарльза Дарвина «Выражение эмоций у человека и животных»²⁰ 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, 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 мускулов²¹. В своей теории он опирался на исследования хирурга и художника Чарльза Белла (1844).

Теоретики немого 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 мимике²². 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 жестикуляция итальянских и еврейских иммигрантов в американском обществе в процессе ассимиляции²³. Изучение 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 жеста²⁴.

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.

¹⁹ См.: *Knowlson J.* Universal Language Schemes in England and France, 1600–1800. Toronto; Buffalo: University of Toronto Press, 1975.

²⁰ *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.

²¹ 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 of 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).

²² *Balász B.* Der sichtbare Mensch (1924) // Schriften zum Film. Band I. Der sichtbare Mensch. Kritiken und Aufsätze 1922–1926. Berlin: Henschel, 1982.

²³ *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.

²⁴ *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.

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 документы²⁵, а Норберт Элиас отвел телесному поведению значительное место в исследовании «О процессе цивилизации»²⁶. Если Зигмунд Фрейд связывал развитие цивилизации с историей стыда и отказа от проявления инстинктов (делающими этот процесс синонимичным истории неврозов), 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 приватизации²⁷, в которой заново решается, как и когда человек 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 сексуальности²⁸. 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 проповедников²⁹, 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 жеста³⁰. Реконструкция жестов в их исследованиях опирается в основном

²⁵ 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.

²⁶ Elias N. *Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen* (1939). 2 Bd. Bern; München: Francke, 1969.

²⁷ 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.

²⁸ Foucault M. *Surveiller et punir: naissance de la prison*. Paris: Gallimard, 1975; *Histoire de la sexualité*. Paris: Gallimard, 1976.

²⁹ 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.

³⁰ 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 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.

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 года³¹. 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 возродило тем самым связь актера и проповедника. Но, с другой стороны, кинематограф сохранил «приватность» и камерность в новой рамке – в темноте кинозала, обеспечивающей единение каждого зрителя. Это имело огромное значение для раскрепощения 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. «Отклонения» обусловлены разными социальными и культурными факторами³², 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 теории³³. Способствуя развитию практики и концепции «нового зрения», кино выделило фрагментарное восприятие, заостряя 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»³⁴. Кино натурализовало расчленение тела, подвергающееся все более радикальной модификации с развитием монтажа³⁵. Оно закрепило систему кодирования чувств в незнакомых жестах и подогрело интерес к «читаемости» тела и языку

³¹ 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.

³² 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).

³³ Tsvian Y. *Media Fantasies and Penetrating Vision: Some Links Between X-Rays, the Microscope, and Film* // Bowl J. E., Matich O., eds. *Laboratory of Dreams: The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment*. Stanford: Stanford UP, 1996. P. 81–99.

³⁴ 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.

³⁵ 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.

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. 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)³⁶

³⁶ 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.

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 гастролями 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 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 физиологичных 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 жест³⁷.

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 эмоций³⁸, 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 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 сила-

³⁷ 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).

³⁸ 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: «Простолудин, 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).

чей 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 окарикатуриваются, 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 театральные режиссер Николай Акимов и балерина Большого театра Ольга Лепешинская в книге «Эстетика поведения»!³⁹

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

³⁹ 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.

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 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 физиологичные 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 форматы (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 физиологичного 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 вилок. 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 панъвропейской 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 негетогенного, мультикультурного общества, с вольно принимаемыми идентификациями (африканской, исламской, буддистской).

Второе вступление. Значащий жест театра

Второе вступление – скорее отступление – от «незначащих» жестов, представленных на экране, в область значащего жеста театра, может показаться крайне неуместным. Однако театральное наследие предлагает не просто коллекцию жестов как гербарий форм, но выявляет в «значимом» телесном языке некие общие представления европейской культуры о семиотике пространственных расположений – вертикального и горизонтального, парного и несимметричного, открытого и закрытого, – помогая читать и интерпретировать и «незначащие» движения. Поскольку именно это наследие сегодня забыто, мне кажется необходимым напомнить хотя бы некоторые его основные положения.

Походка, стояние, сидение и телесный контакт, определенные традицией и манерами, выявляли в быту социальные, половые и возрастные различия, но значение некоторых жестов могло оставаться неопределенным. Выражение аффектов (горя, гнева, радости, страха) на сцене было стандартизировано, и к физиологичному представлению эмоций прибегать было не принято. Жесты, происхождение которых часто было ритуальным – биение рукой в грудь, переплетение рук, закрывание ладонями глаз, – становились знаками отчаяния, мольбы, стыда. Семиотика театрального жеста пересекала границы культур не потому, что телесное выражение эмоций универсально, а потому, что для их выражения сценическое искусство выработало набор ограниченных знаков, регулируемых правилами репрезентации и передающимися от одной культуры к другой театральными педагогами, через переводные тексты. Движения различных частей тела были лимитированы, сведены к ограниченному числу выразительных поз, часто заимствованных из изобразительного искусства. А поскольку тело актера всегда понималось как отсылающее к двум референтам – самому телу и некой представляемой норме, – то его символическая значимость всегда успешно заслоняла физиологичную природу. Эти жесты и позы тренировали школы, воспроизводили актеры, а за ними повторяли зрители, перенимая в бытовой код. Принятая техника постановок, при которой актер (или группа актеров), принимая значащую позу, замирал(а), давая зрителям возможность прочесть значение жеста в этот остановленный момент, создавала своеобразное чередование «плывущих» движений и статичных картин, *tableaux*.

Хотя театральная школа в самоописаниях ориентировалась на образцы скульптуры (греческие статуи) и живописи⁴⁰, искусствоведы не могли обнаружить подобную определенность даже подчас для религиозной живописи. Две большие группы определяют значение сакральных жестов – проповедники и монахи, но из ста знаков, зафиксированных в их каталогах, на картинах обнаруживаемо, как считает историк живописи Ренессанса Майкл Баксэндал, только полдюжины. Баксэндал, пытаясь прочесть значение жестов, обращался не только к инструкциям для проповедников, но изучал этикет и танцевальные движения эпохи и все-таки отмечал, что многие амбивалентные жесты не вполне считываемы. Даже если известно, что сюжет картины представляет собой встречу или весть, жесты могут быть интерпретированы внутри разных выразительных возможностей. И тем не менее остается непонятно, *что* выражает человек в тюрбане на картине Бернардино Пинтуриккио «Возвращение Одиссея» (1509) поднятой рукой с открытой ладонью – удивление, ужас или симпатию. Также неясно, на какую эмоцию указывает прижатая к сердцу рука другого – на приятную или неприятную⁴¹. Разнообразные

⁴⁰ В этом контексте примечательно, что такие художники Ренессанса, как Леон Баттиста Альберти или Леонардо да Винчи, объявляя о своих намерениях составить подобные коллекции, опираясь на язык ораторов и немых, этих планов не осуществили – в отличие от театральных педагогов.

⁴¹ *Baxandall M. Op. cit. С. 60.*

исторические напластования корректировали память жеста, и современное восприятие гадает о явных и неявных его возможностях.

Совпадение значений одного театрального жеста в разных культурах может быть объяснено общей системой образования в XVIII–XIX веках: авторы первых учебников актерского искусства вышли из школы риторики и обращались к одной и той же римской традиции ораторского искусства (Цицерона, Квинтилиана, чьи предписания были переложены на русский язык Михаилом Ломоносовым⁴²), которое было приспособлено для сцены и ориентировалось не на бытовой узнаваемый жест, а на норму, отвечающую понятиям «прекрасного» и «безобразного», «возвышенного» и «низкого», «трагического» и «комического».

«Рассуждения о сценической игре» немца Франциска Ланга⁴³ на латинском языке (1727), систематизировавшего правила принятого выразительного проявления для всех частей тела на сцене, книга берлинского риторика и театрального педагога Иоганна Якоба Энгеля (1785), изданная на многих европейских языках⁴⁴, инструкции англичанина Генри Сиддона, адаптировавшего в 1822 году книгу Энгеля для британской сцены, дополнив ее опытом Дэвида Гаррика⁴⁵, не слишком отличаются от советов француза Франсуа Дельсарта (1811–1879), который с 1839 года преподавал законченную систему тренировки актера, включающую музыку, декламацию и движение⁴⁶. Книги этих преподавателей риторики и первых театральных педагогов стали основой, на которой разрабатывалась семиотика театрального жеста, актуальная и в начале XX века. Система Дельсарта, популяризированная в России Сергеем Волконским⁴⁷, узнается и в книге «Искусство кино. Мой опыт», выпущенной советским кинорежиссером-конструктивистом Львом Кулешовым в 1929 году:

Дело в том, что количество движений человека так же не ограничено, 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 движение⁴⁸.

⁴² Ломоносов М. Краткое руководство к риторике в пользу любителей сладкоречия // Ломоносов М. Полн. собр. соч. Т. 7. Труды по филологии 1739–1758. М.: Изд-во Академии наук, 1950. С. 78–79. Советы Ломоносова соотносит с актерской игрой Николай Евреинов (Истории русского театра. Leitchworth Herth.: Bradda books Ltd, 1956. P. 195–196), цитируя Ломоносова по статье Юрия Тынянова «Архаисты и новаторы» (1929).

⁴³ Ланг преподавал риторику и театральные навыки в Мюнхене в течение тридцати лет, писал пьесы для школьного театра и ставил оперы. Его рассуждения стали первым пособием для актеров в России, в котором были описаны допустимые положения разных частей тела, движения, поступь и походка, постановка корпуса и т. п. Текст Ланга «Рассуждения о сценической игре» был переиздан в переводе В. Всеволодского-Гернгросса в книге: Старинный театр. Л.: Театропечать, 1927. С. 132–183.

⁴⁴ Johann Jacob Engel (1741–1802) был преподавателем Johannisthalschen гимназии в Берлине, директором Королевского театра и драматургом. Все переводные издания его книги «Ideen zu einer Mimik» (1785) использовали гравюры из немецкого издания Энгеля.

⁴⁵ Система актерской репрезентации, изложенная в книге Сиддона, стала предметом исследования Д. Барнетта, который реконструировал описанные позы при помощи актеров: Barnett D. The Art of Gesture. The Practices and Principles of 18th Century Acting. Heidelberg: C. Winter, 1987.

⁴⁶ Система Дельсарта стала необыкновенно популярной и в США. Если во Франции в конце века вышли две книги с описанием его системы (Boissière C. François Delsarte. Lagny: impr. de A. Varigault, 1861; Giraudet A. Mimique: physiologie et gestes, méthode pratique, d'après le système de F. del Sarte, pour servir à l'expression des sentiments. Paris: Librairies-imprimeries réunies, 1895), то в Америке между 1887 и 1919 было 29 изданий (включая повторные издания) разных авторов (Anna Morgan, Anna Randall-Diehl, Elsie M. Wilbor и т. д.).

⁴⁷ Волконский С. Выразительный человек. СПб.: Аполлон, 1913. Волконский пропустил систему Дельсарта через опыт эвритмии, который он изучил в школе Жака-Далькроза. Он перевел на русский язык книгу ученика Далькроза Жана Удина (Udine J. D'. L'art et le Geste; Искусство и жест. СПб.: Аполлон, 1911), привез Далькроза и его учеников в 1913 г. с лекциями и показами в Санкт-Петербурге, где в 1921 г. открывается Институт ритма.

⁴⁸ Кулешов Л. Искусство кино. Мой опыт // Кулешов Л. Теория. Критика. Педагогика: Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. М.: Искусство,

Канон

Сверяя телесные знаки выражения эмоций и страстей у Ланга и Сиддона, нельзя обнаружить резких различий, лишь незначительные дополнения и корректуры. Различие между их системами состоит в определении нормы красоты и допустимой степени физиологичности. До начала XX века красота понимается как нечто спокойное и неподвижное (ср. миф о Минерве, которая испугалась своего безобразия, увидев собственное лицо в движении при игре на флейте), частые сравнения актера со статуей как высшая похвала его умению – лишь одно из свидетельств этого. Резкие движения, запечатленные на ранних люмьеровских фотографиях, воспринимаются как фиксация уродливости и поэтому исключаются из области искусства. Аффект (боль, желание, страсть) связан с нарушением нормы, с неконтролируемой физиологичной или моторной реакцией, слишком удаленной от законов красоты и приводящей к «ненатуральным» (анимальным) искажениям тела, вплоть до его уничтожения (от царапания лица и вырывания волос до самоослепления, кастрирования, членовредительства и убивания – Эдип, Абельяр, Федра). То есть если красота связана с симметрией и определенными пропорциями, то аффект строится на контрастах, диспропорциях и диссонансах. Баланс между красотой и правдой (силой) выражения определяет внутри театральной школы знак и форму выражения. Если в XVIII веке Ланг указывал на невозможность перепроизводства нерегулярных движений или катания по полу, то в начале XIX века Сиддон замечает, что страдание – это активная эмоция, исполняющаяся всем телом. Страдающий человек мечется и постоянно меняет место, как больной или как зверь. Он поворачивается во всех возможных направлениях, бросается на землю, катается в пыли, рвет на себе волосы или одежду, вращает глазами, бьет себя кулаком в грудь, заламывает руки, скачет, поет, танцует, смеется без видимых причин и т. д. Его походка становится прерывистой, нестабильной, руки постоянно потирают друг друга и без нужды хватают предметы. Ни ритм, ни продолжительность, ни цель этих движений не определены.

В остальном же эти системы основываются на простых правилах, различающих направление движения рук *к* телу и *от* тела, горизонтальные и вертикальные, парные или несимметричные поднимания или опускания рук; открытость и закрытость ладони; положение рук в отношении «значимых» зон тела (верха и низа), расслабление и напряжение мускулов и темп исполнения движений, который так же наполнен смыслом, как правое и левое, верх и низ, горизонталь и вертикаль, перед и зад.

Активные эмоции и аффекты – страх, ужас, агрессия, доминирование – связаны с *напряжением мускулов* и их устремлением *вверх*: тело неподвижно и вытянуто; плечи подняты; затылок, мускулы рук и ног напряжены, ладони сжаты в кулаки. Перенапряженное тело с вытянутыми ногами и руками, откинутыми назад головой и спиной, выражает тщеславие, заносчивость, величие.

Меланхолия, горе и раздумье связаны, наоборот, с *расслаблением мускулов* и опусканием, «*падением*» (=поражением) головы, плеч, рук, колен. Закрывание лица или глаз выражает разные степени отрешенности от мира, но может выражать и желание скрыть эмоцию под «маской» руки, что превращает этот жест в знак стыда, волнения и любви. Амбивалентные состояния – недоверия и подозрения – могут быть выражены в разнонаправленных движениях рук и тела.

Амплитуда движения в проявлении страсти, волнения, гнева – растет. Соответственно, все остальные эмоции кодированы умеренным темпом и свертыванием жеста. Глубина и величие духа связаны с медленным движением, поверхностность и взрывной темперамент – с быстрым. Поведение героя требует тяжелых и темпированных жестов, их умеренность – указание на авторитет. Соответственно, движения раба, слуги, комического двойника – всегда подчеркнуто суетливы. Если аффект кодирован резким выбрасыванием рук или ног *от* тела, *вовне*,

то раздумье передается жестами, направленными *внутрь*, то есть к телу. Руки, сложенные на груди, выражают покой или разочарование, спрятанные за спиной – флегматичность.

Установившаяся семиотика деления тела на верх и низ или на три зоны (живот – физиологичный, анимальный низ; сердце – место концентрации эмоции, души; голова – средоточие интеллекта, духа) придает значение положению руки: если она прижата к сердцу, жест становится указанием на волнение; если к животу – указанием на аппетит; если к голове – знаком раздумья. Те же деления были установлены физиогномикой Иоганна Каспара Лафатера для зон лица (лоб – дух, рот – чувственность, нос – воля), и расположение рук вокруг этих зон становится указанием на характер желания.

Открытость и закрытость ладони вносит существенные нюансы в трактовку жеста. Закрытая рука ассоциируется с опасностью, открытая – обращенная к миру – с принятием и доверием; повернутая от себя – с отторжением и заклятием; к себе – с приглашением, приятием, приветствием. На тонкую разницу закрытости/открытости пальца обратил внимание نابокковский Пнин: он «показал, как в международном жесте „грозящего пальца“ всего пол оборота пальца, сублильные, как фехтовальный выверт кисти, превратили русский торжественный символ – указания вверх („Судия Небесный видит тебя!“) – в немецкое наглядное изображение палки – „ужо я тебе!“»⁴⁹.

Символика направления жеста связывается с общей символикой пространственного деления: на верх и низ (моральная высота и падение), зад и перед (прошлое – за спиной, будущее – впереди), левое и правое (зло и добро), вертикальное (божественное) и горизонтальное (земное). Вертикальный выброс рук апеллирует к высшей силе, горизонтальный связан с обращением к сиюминутным ориентирам – например территориальным претензиям.

Поднятые руки могут выражать довольно большой спектр эмоций: отчаяние, мольбу, страх. Парность или несимметричность движений, закрытость или открытость ладони вносят значимую дифференциацию.

Несимметричное движение рук по *вертикали* (одна на уровень груди, другая неподвижно свисает вниз) может выражать:

а) удивление (при сохранении фронтального положения корпуса);

б) отвращение (если корпус или лицо повернуто в одну сторону, а поднятая рука – в противоположную, как бы отталкивая ненавистный предмет: отвращение буквально как отворачивание).

Симметричное поднятие рук по *вертикали* кодирует пощадку, взывание, молитву, просьбу. Протянутыми кверху руками с раскрытыми ладонями изображаются мольбы, направленные к властителям. Традиционный жест адорации на театре – воздетые руки, вытянутые по направлению к объекту почитания, – вырос из молитвенного.

Горе, меланхолия, раздумье и раскаяние – слабые аффекты, основанные на сознании поражения, поэтому маркируются *опусканием* рук, головы, всего тела, демонстрируя переход от напряжения мускулов к *расслаблению*. Сиддон рекомендует сложить обе руки на коленях и уронить голову на грудь, ближе к сердцу (!), так чтобы все верхние части тела (затылок, плечи, руки, позвоночник) были расслаблены и торс наклонен. Раздумье выражается тем же падением напряжения: если актер находится в движении, он должен остановиться; если он сидит – то наклонить голову, положить одну руку на стол, а на другую облокотиться головой. Это традиционный жест в иконографии меланхолии. Раскаяние знаменуется прижатием руки к груди, но чтобы отличить его от просьбы, голова должна быть опущена.

Театральная репрезентация страха связана с интерпретацией эмоции, понимаемой либо как усиление раскаяния, либо как усиление отвращения. Поэтому Ланг советует правую руку поначалу приложить к груди, а затем вытянуть вниз, открывая пальцы веером, что сближает

⁴⁹ *Набокков В. Пнин / Пер. Г. Барбтарло. Анн Арбор: Ардис, 1983. С. 41.*

эту позу с ритуальным жестом: отставленной рукой с растопыренными пальцами предохраняли себя от нечистой силы. Сиддон же предлагает выразить страх тем же жестом, каким встречают опасность и врага: вытянутыми, как предохранительный щит, руками с отвращенным лицом и отброшенным назад телом.



Иллюстрации из книги Иоганна Энгеля «Идеи о мимике», перепечатанные Генри Сиддоном в «Practical Illustrations or Rhetorical Gesture» (1822). Восхищение, уныние, тяжелое воспоминание, отчаяние

Горизонтальное симметричное поднятие обеих рук указывает на приветствие и совет, а радость, по Лангу и Сиддону, выражается «поверхностными» движениями: хлопаньем в ладоши, пританцовыванием, объятиями, прыжками, подскоками.

Любовь выражается позой ребенка, пытающегося дотронуться до матери, иногда – подпрыгивающего. Его тело и руки напряжены и тянутся вверх, а голова падает назад. Это становится традиционной мизансценой влюбленных (Ромео у балкона Джульетты, Гамлет у ног Офелии).

Энергичное падение руки или ноги при сохранении конвульсивного напряжения мускулов (удар) маркирует гнев. Поэтому эмблематичным его выражением становится сжатый кулак или топающая нога, знак агрессии. Ланг отмечает, однако, что ввиду уродливости и вульгарности выражения этой реакции актерам в ролях благородных героев к ней лучше не прибегать. Для Сиддона подобные ограничения уже не существуют, и он предлагает не только злодеям, но и гневающимся героям потрясти кулаком и топнуть ногой.

Если сравнить эти рекомендации с одним из последних словарей русских жестов, то мы обнаружим много общего между театральным знаком эмоции и семантикой жестов в русском варианте. Их общность бросается в глаза, если разделить эти жесты на подгруппы, которые отсылают к тем же оппозициям *низ – верх*, *напряжение – расслабление*, *симметрия – асимметрия*.

Указание на анимальный низ лица (рот) и тела

Удовольствие – облизнуться, гладить себя по животу

Маркировка чувства: рука у груди

Благодарность: прижать руку к груди

Мольба: прижать руку к груди

Убеждение: прижать руку к груди

Маркировка мысли: рука в районе головы

Задумчивость: поглаживать бороду

Замешательство: почесать в затылке

Ужас: схватиться за голову

Растерянность: схватиться за голову.

Вертикальное движение вниз с расслабленными мускулами – поражение

Скорбь: склонить голову

Сосредоточиться: закрыть лицо руками

Уйти в себя: закрыть лицо руками

Погрузиться в себя: смотреть в одну точку

Отчаяние: ломать руки, схватиться за голову

Поворот тела от предмета: от-вращение

Отвращение: отпрянуть, отшатнуться

Потрясение: отпрянуть, отшатнуться

Горизонтальное движение к телу

Подзывать: поманить пальцем

Напряжение и вертикальность

Поклонение: встать навтыжку

Движение вниз и напряжение мускулов – агрессия

Гнев: ударить кулаком по столу

Ярость: ударить кулаком по столу

Каприз: топнуть ногой

Злость: топнуть ногой

Конфликт: топнуть ногой

Упрямство: топнуть ногой⁵⁰.

Театральные пособия (и пособие Ланга XVIII века, и англоязычное пособие Сиддона XIX века, опирающееся на переработку латинских правил немцем Энгелем) регулируются, помимо правил риторики, кодом принятых норм приличия. Эта театральная система была поколеблена романтизмом и, конечно, натурализмом, но режиссеры XX века как бы не осознают риторической ораторской традиции. Станиславский, обозначая этот тип жестов, относит его к французской мелодраме и итальянской опере.

Для сценической же передачи обобщенных или возвышенных переживаний поэта существует у актеров целый специальный ассортимент занесенных штампов с воздеванием *руц*, с распростертыми *дланями* и *перстами*, с театральным *восседанием*, с театральным *шествованием* вместо походки и проч. <...> В нас видят два типа жестов и движения: одни – обычные, естественные, жизненные, другие – необычайные, неестественные, нежизненные, применяемые в театре при передаче всего возвышенного и

⁵⁰ Григорьева С. А., Григорьев Н. В., Крейдлин Г. Е. Словарь языка русских жестов. М.; Вена, 2001. С. 157–158.

отвлеченного. Этот тип жестов и движений во многом издавна заимствован у итальянских певцов или взят с плохих картин, иллюстраций, посткарт⁵¹.

Именно этот телесный язык, сохранивший элементы классицистической эстетики и эффекты театра бульваров, запечатлен в ранних фильмах, демонстрирующих жесты театральной страсти (с падением на колени, воздеванием *руц* и проч.)⁵², в том числе в русских – «Понизовой вольнице» (1908), «Княжне Таракановой» (1910) и более поздней «Пиковой даме» (1916).

⁵¹ Станиславский К. Моя жизнь в искусстве // Станиславский К. Собр. соч.: В 8 т. Т. 1. М.: Искусство, 1954. С. 279.

⁵² Роберт Пирсон убедительно доказывает это не только сопоставлением кинокадров и фотографий театральных постановок, но и вербализованными свидетельствами эпохи, сравнивая описания мелодраматических жестов в газетных рецензиях и режиссерские указания актерам, зафиксированные в сценариях Байографа 1905 года (*Pearson R. Eloquent gestures*. P. 85).

Таблицы Дельсарта

Дельсарт еще более дифференцирует эту эмблематику и одновременно усиливает ее абстрактность. Хотя он изучает мускульное строение тела, вскрывая трупы в морге, размышления о физиологичной правде телесного выражения, корректирующие риторическую систему в экспрессивной системе Сиддона, не играют существенной роли. Таблицы Дельсарта предлагают семиотику жестов и геометрическую схему построения движения в пространстве, исходя из априори установленной корреспонденции жеста и значения, что превращает тело в машину, обозначающую эмоции определенными функциями конечностей и сочленений. Неудивительно, что эта семантизированная функциональность усваивается именно русскими конструктивистами, которые перенимают идею организма как машины и проецируют систему на рефлексологическое понимание эмоции как пары «стимул – реакция»⁵³. Школа Дельсарта так же антипсихологична, как биомеханика Всеволода Мейерхольда, и так же популярна, как и рефлексология.

Жесты строятся сознательно и искусственно, при их построении важна самостоятельность разных частей тела, когда торс и конечности могут симультанно производить разнонаправленные или параллельные движения. Этот аналитический подход своеобразно дублирует пофазовое изучение движения в фотографиях Жана Марэ и Эдварда Мэйбриджа, членение рабочего движения на фазы Тейлором, «монтажную сборку» движения в театральной школе биомеханики⁵⁴ и в кино, особенно в моторике эксцентриков⁵⁵.

Позы Дельсарта часто совпадают с эмблематичными жестами Ланга и Сиддона. Движение рук в ширину – заявление. Движение вертикальное – взывание. Движение от тела – отвращение. Движение к телу – притяжение. Правая рука, вытянутая вперед, – протекция, приглашение, угроза, упрек; поднятая вверх – выражение радости и триумфа⁵⁶. Руки, сложенные на груди, – концентрация, покорность, безволие. Руки, вытянутые в полную длину на уровне плеч, – волнение, эмоциональный взрыв⁵⁷. Вертикальные движения торсом вниз и вверх – отчаяние и слабость; из стороны в сторону – легкомысленность, беззаботность; ротирующие спиральные движения – детское нетерпение, хаос. Склоненное тело – притяжение, отталкивание (отвращение от чего-то), униженность, стыд, признательность или внимание⁵⁸. Голова с наклоном в сторону предмета – симпатия; с наклоном от предмета – недоверие; опущенная на грудь – раздумье, отброшенная назад – зазнайство и т. д.⁵⁹.

Оперирование жестами внутри этой системы менее скованно, потому что понятие «красоты» заменено на понятие «выразительности» и рассуждения о допустимости вульгарного

⁵³ О машинном начале в актерской системе Льва Кулешова ср.: *Yampolski M. Kuleshov's Experiment and the new anthropology of the actor // Taylor R., Christie I., eds. Inside the Film Factory. New approaches to Russian and Soviet Cinema. London; New York: Routledge, 1991. P. 31–50.*

⁵⁴ Ср. описание, данное Сергеем Эйзенштейном: «4. Разложение движения на первичные составляющие элементы, раздражительные примитивы для зрителя – система толчков, подъемов, опусканий, кружений, пируэтов и т. д. <...> 5. Сборка (монтаж) и увязка во временную схему этих нейтральных элементов движения» (*Эйзенштейн С. Монтаж кино-аттракционов (1924) // Из творческого наследия С. М. Эйзенштейна: Материалы и сообщения: Сб. научных трудов. М.: ВНИИК, 1985. С. 21.*)

⁵⁵ Вальтер Бенъямин замечал на примере Чарли Чаплина: «Новаторство жестов Чаплина состоит в том, что он расчленяет выразительные движения в серию минутных иннерваций. Он компокует каждое отдельное движение как прерывистую последовательность крошечных движений, двигающихся резкими толчками, прилагает закон членения киносеквенции на кадры к человеческой моторике» (*Benjamin W. The Formula in Which the Dialectical Structure of Film Finds Expression // Benjamin W. Selected Writings. Vol. 3 / Ed. by M. Bullock and M. W. Jennings. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard UP, 1996. P. 94.*)

⁵⁶ *Stebbins G. Delsarte System of Expression. Second Edition. New York: Edgar S. Werner, 1887. P. 115–118.*

⁵⁷ *Ibid. P. 111–113.*

⁵⁸ *Ibid. P. 122–123.*

⁵⁹ *Ibid. P. 135.*

жеста отсутствуют. Деление тела на три зоны воспроизводит старую оппозицию верха и низа, и дальнейшая математическая формализация допускает только постоянное утроение⁶⁰. Тело делится на три области: интеллектуальную (голова), моральную или витальную (торс, где сосредоточены воля, желание, любовь) и агрессивную, связанную с энергией поступка и выражаемую конечностями. Каждая из этих частей имеет собственное деление на три активные и пассивные зоны. У тела есть, таким образом, девять зон, и их движение определяется девятью законами: высотой, силой, направлением, последовательностью, формой, скоростью, длительностью, характером движения и реакцией. Торс делится на ментальную часть (легкие), где сердце все еще используется как метафора любви и ужаса, а низ – как традиционная зона животных инстинктов. Жесты, указывающие на сердце, становятся знаками аффектации; жесты, указывающие на грудь, – знаками уважения; жесты, указывающие на живот, – знаками аппетита.

Каждый жест и каждое движение – от себя, к себе и в себе (равновесие) – ведут к изменению отношений. Рука – наиболее выразительная часть в этой системе, инструмент силы ментальной, которая дублируется движением глаз; плечо – это термометр страсти, импульса и чувствительности, выражение витальной энергии; локоть – термометр аффекта и выражение души; кисть – термометр энергии.

Дельсарт классифицирует движения руки по направлению (вертикально, горизонтально) и форме ладони (открытой и закрытой; вниз, к себе, вверх), что может варьировать значение от приветствия и взывания (вертикальное поднятие) до отрицания (горизонтальное движение)⁶¹. Даже в простом вертикальном движении вверх и вниз положение ладони передает характер: вертикальное движение с вывернутой ладонью от себя производит учитель, с ладонью к себе – хозяин; с ладонью, повернутой к земле, – тиран; с ладонью, направленной ребром к земле, – святой; с ладонью открытой, но пальцами, обращенными от земли, – оратор⁶².

Функция руки – указывать, подтверждать или отрицать, определять, обрисовывать форму, находить, прятать, открывать, сдаваться или держать, принимать или отвергать, спрашивать или добывать, поддерживать и защищать, гладить и нападать⁶³. Огромное количество движений – имитирующие: обрисовывание формы – двигая рукой по контуру; поддержка – ладонь открыта, выпрямлена, превращена в плоское пространство, словно на нем покоится груз; защита – ладонь вниз, пальцы покрывают что-то; ласка – движение вертикальное или горизонтальное, словно рука гладит животное; агрессия – ладонь вниз, пальцы производят конвульсивные движения сжимания. Некоторые соотношения жеста и значения кажутся случайной атрибуцией, но большинство вписывается в узнаваемую систему, выделяя общие закономерности семиотики жестов, значимые для любой пространственной символики. Движение конечностей по отношению к символическим зонам тела определяют характер жеста внутри знакомых оппозиций (*верх – низ, от – к, открытость – закрытость, вертикаль – горизонталь, левое – правое, зад – перед*).

Хотя система отрицает балет, но в общем понимании семиотики направлений эти системы совпадают, как они сохраняются и в других видах репрезентации. Движения вверх – радость, движения вниз – печаль, движения назад – страх и отвращение, движения вперед – радость и внимание. *Effacé* (развернутые в обе стороны руки, распрямленная грудь) становится в классическом балете знаком храбрости, честности, открытости, вытянутые руки читаются

⁶⁰ Система вводит и троичное деление движений на концентрические, эксцентрические и нейтральные в разных комбинациях, но в мою скромную задачу не входит описание всей системы, это предпринято до меня уже многими исследователями и театральными педагогами.

⁶¹ *Stebbins G. Op. cit. P. 99–101.*

⁶² *Ibid. P. 103–104.*

⁶³ *Ibid. P. 89–91.*

как приглашение, повернутая ладонь от себя – как отвращение и отталкивание, в то время как *croisé* читается как закрытость⁶⁴.

Сергей Эйзенштейн, следуя этому принципу, возвращает асемантическому акробатическому жесту семантику, считая, что прыжки, сальто и пируэты являются лишь переводом малого жеста в движение всего тела: «ярость решается каскадом», обратным сальто – *от-вора-чиванием*; восторг – сальто-мортале, то есть движением к миру – вперед; лирика – восхождением на перш, «мачту смерти», как возгонка установленной любовной мизансцены – мужчины, тянущегося вверх к женщине, вскарабкавшейся на верхушку этой мачты⁶⁵.

Символика направления жеста связывается с символикой пространственного деления (не только в рамках оппозиции верха и низа как моральной высоты и падения). Прошлое лежит сзади, будущее – впереди, бесконечность – налево и направо, а вечность – вверху. С этим делением связана и семиотика наказания: бить по задней части тела (подзатыльник, шлепок, пинок, удары палкой по спине). Но удар по лицу – пощечина – читается не как наказание, а как оскорбление.

На этой пространственной семиотике система Дельсарта останавливается достаточно подробно, поэтому ее легче интерпретировать как антропологическое объяснение символических положений и движений тела, хотя объяснения, предлагаемые Дельсартом и его популяризаторами, отталкиваются от мистических пониманий. Движение рук трактуется по направлениям: вниз – как движение к земле; к себе – к своему «я»; от себя – к универсуму; наверх – к небу. Три возможных направления движения – к себе, от себя и в себе – становятся символическими выражениями жизни: витальности, ума и души. Спиральные движения выражают мистические или моральные проявления, круговые движения – ментальные, прямые – витальные.

Михаил Чехов, конспектирующий книгу об актерском искусстве Рудольфа Штейнера⁶⁶, останавливается на тех же делениях и оппозициях: *верх – низ, внешний – внутренний, закрытый – открытый и правый – левый*⁶⁷, – и вводит дополнительную координату, отсутствующую у Дельсарта, – диагональное движение *на* и *от* зрителя⁶⁸.

⁶⁴ Lawson J. *Mime: The Theory and Practice of Expressive Gesture with a Description of its Historical Development*. New York, Toronto, London: Pitman Publishing Corporation, 1957. P. 15–23.

⁶⁵ Эйзенштейн С. Средняя из трех (1935) // Эйзенштейн С. Избр. произв.: В 6 т. Т. 5. М.: Искусство, 1968. С. 61. Эротические коннотации этого номера (актриса в приливе страсти взбиралась на шест, «выраставший» из паха ее партнера) привели к упрекам в «подозрительном фрейдиизме» режиссера. Плетнев В. Открытое письмо в редакцию Кинонедели // Кинонеделя. № 6. 03.02.1925. С. 9.

⁶⁶ Чехов М. Письма к актеру В. А. Громову // Мнемозина: Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 2. М.: Эдиториал УРСС, 2000. С. 85–142. Речь идет о Steiner R., Steiner-von Sivers M. *Sprachgestaltung und dramatische Kunst // Gesamtausgabe. Band 282. Dornach, 1969.*

⁶⁷ Проникновение во внешний мир с вопросом или пожеланием – движение вперед. Антипатия – жест от себя, отбросить (плохо воспитанные люди делают этот жест ногой). Выключение себя из окружения – жест от себя. Действенной речи соответствует указующий жест. Внутренние процессы, задумчивость – руки покоятся на теле (у лба, носа, руки в бока). При радостной вести пальцы руки раскрыты. При печальной – пальцы сжаты (Чехов М. Письма к актеру В. А. Громову. С. 96–97).

⁶⁸ Говоря со сцены нечто интимное, надо идти из глубины на авансцену. Если на сцене обращаются к толпе и надо создать впечатление, что говорящего понимают, надо медленно двигаться назад. Если говорящий движется к толпе вперед, то у публики будет чувство, что толпа не понимает оратора. Если идут на сцене к правому глазу зрителя – зритель понимает, к левому – зритель интересуется происходящим. В случае принятия воли другого слушающий должен делать движения слева направо. Если же он будет двигаться справа налево, то у публики сложится впечатление, что он не соглашается (Там же. С. 109).

Первая киношкола

Система Дельсарта важна здесь потому, что на нее опирались руководители и преподаватели первой государственной киношколы, созданной в Москве в 1919 году, – Владимир Гардин, Василий Ильин, Лев Кулешов. Гардин предлагает своим ученикам таблицы, схожие с дельсартовскими, для работы на планах разной крупности⁶⁹. Леонид Оболенский, начавший посещать класс Кулешова, подтверждает, что они учились по книге Волконского, потом по книге Дельсарта и, наконец, у самого Волконского, преподававшего дельсартовскую систему: членение и комбинация движений становятся методикой анализа сценического движения, но выразительные позы берутся «в более строгой современной трактовке – без широкого жеста, не по-балетному – предельно осмысливая даже малейшие движения кисти рук или головы»⁷⁰.

Кулешов делает огромное количество фотографических этюдов, изучая работу ног, плеч, рук, наиболее выразительной части дельсартовской системы: «руки выражают буквально все: происхождение, характер, здоровье, профессию, отношение человека к явлениям; ноги – почти то же самое. Лицо, по существу, все выражает значительно скупее и бледнее: у него слишком узкий диапазон работы, слишком мало выражающих комбинаций»⁷¹.

Кулешов, полемизируя с системой Дельсарта и пытаясь упорядочить выразительный материал тела, формализует систему, оставляя только членения, оси и сети – вне семантики и мистики.

Мы разбили человека на основные сочленения.

Движения же членов сочленения рассматриваем как движения, происходящие по трем основным осям, по трем основным направлениям, как, например: голова на сочленении шеи.

Движения по первой оси – движение головы вправо, влево. Это жест, соответствующий отрицанию. Движение по второй оси – вверх, вниз – жест, соответствующий утверждению.

Движение по третьей оси – наклоны головы к плечу.

Глаза имеют одну ось, по которой движение – вправо и влево, вторую – вверх и вниз; третьей оси, к сожалению, нет, и вращение глаза кругом есть комбинация из осей первой и второй⁷².

Так же расписаны моторные возможности ключицы, плеча, локтя, кисти, пальцев, талии, бедра, колени, ступни.

Если человек будет двигаться по всем основным осям своих сочленений и по комбинациям их, то его движения можно записать, и, если его движения ясно выражают комбинацию этих осей, они просто будут читаться с экрана, и работающий человек сможет все время учитывать свою работу, будет знать, что он делает⁷³.

Идея «прочитаемости» движения связана с представлением о том, что только действия, развивающиеся параллельно и прямоугольно по отношению к четырехугольнику экрана,

⁶⁹ О системе Гардина в соотношении с системой Волконского ср.: *Bochow J. Vom Gottesmenschen zum neuen Menschen. Subjekt und Religiosität im russischen Film der zwanziger Jahre*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1997. S. 77–79.

⁷⁰ *Оболенский Л.* Наедине с воспоминаниями: Из книги «Этюд для импровизации» / Публ. И. Оболенской // *Киноведческие записки*. № 44. 1999. С. 170.

⁷¹ *Кулешов Л.* Работа рук (1926) // *Кулешов Л.* Собр. соч. Т. 1. С. 109.

⁷² *Кулешов Л.* Искусство кино. С. 181–182.

⁷³ Там же. С. 182.

могут быть «увидены» и восприняты. «Если человек работает по ясно выраженным осям своего механизма, а движения по этим осям распределяет по делениям пространства, рассчитанного на экране, – по „пространственной сетке“, то вы получите максимальную ясность»⁷⁴. Движения, исполняемые актером, – не эмблемы эмоций, а ряд трудовых процессов; не переживания, а исполнение точного чертежа собранного движения. Для того чтобы актер научился не думая работать по осям и по данной сетке, была разработана своего рода гимнастика, зерно новой актерской системы. Кулешов своими фильмами доказывает, что любой жест и любая часть тела может выразить любую эмоцию: надувание живота – агрессию и угрозу, вертикальное поднятие плеча – кокетство, кувырок назад – ревность.

Однако Леонид Оболенский, ученик Кулешова, описывая его систему семьдесят лет спустя, возвращает ей знакомую семиотику. В психологическом осмыслении «открытость жеста и закрытость» возникают от внутреннего посыла – отдать или принять. Но отдать можно двояко: ладонь внизу или ладонь открыта. В первом случае – «подачка» или оплата, во втором – подарок от души открытой: «Бери! Все отдам!». Любое движение строится на чередовании открытого и закрытого. На противоречии, в столкновении этих крайностей строится диалектика выразительности; очень выразительными считались позы «смешанные», эксцентро-концентрические, такие как «ступни вовнутрь, а руки раскрыты, голова внизу, а глаза вверх»⁷⁵.

Через это обучение прошли все ведущие киноактеры, активно занятые на экране в 1920-е и 1930-е годы и воплощающие новый антропологический тип «советского человека». Старая школа значащего жеста была одной из важных составляющих его тела.

⁷⁴ Там же. С. 182.

⁷⁵ Оболенский Л. Наедине с воспоминаниями, с. 170. Это описание точно следует классификации Волконского, ср.: Волконский С. В защиту актерской техники. О жесте // Человек на сцене. СПб.: Аполлон, 1912. С. 28.

Глава первая. Киноэкран как учебник манер. 1898–1916

1. Телесные коды социальных различий

Общество уже с давних времен изображается как тело, в котором разные социальные группы (аристократы, духовенство, крестьяне, купцы, студенты) представлены разными органами⁷⁶. Эти группы образуют особые «жестовые сообщества». Их телесный язык создает основу для групповой идентификации и одновременно выражает иерархию, существующую между группами. Выправка или ее отсутствие, характерная походка, заученные позы, четкие понятия о допустимости или недопустимости определенных физиологических или эмоциональных проявлений, манера есть и формы контакта отражают социальные, гендерные и возрастные отличия. Театр, живопись, фотография, кино создают рамку для этой градации жестового языка, классифицируют выражение социальной иерархии в телесных проявлениях, подчеркивая культурную разницу, существующую в обществе. Искусство маркирует пространство (частное/публичное), предназначенное для тех или иных жестов, и нарушение границ между этими пространствами четко указывает на оценку поведения героев. Часто это подчеркнуто жанром: в комедии утрированный стиль исполнения делает различия телесных техник разных социальных групп более очевидными, а связанную с этим оценку – более воспринимаемой. Моделируемые в искусстве техники тела опираются чаще всего на установившиеся ритуалы (патриархальной деревни), правила этикета, театральную традицию и учебники манер. Так создаются клише жестового поведения «крестьянина», «рабочего», «барина» и героев, пытающихся изменить свою социальную и тем самым «жестовую» принадлежность.

На рубеже XIX – XX веков возникают новые публичные пространства, которые ранее не относились к коммуникативным: трамваи, пассажи, холлы гостиниц, кинотеатры или общение по телефону, исключаящее тело. В этих новых условиях кино становится – наравне с педагогическими инструкциями о плохих и хороших манерах, куда эти пространства еще не включены, – институтом, который устанавливает нормы жестового поведения в новых сферах, усиливает или смягчает разницу между полами и рангами. Появление новых социальных групп на общественной арене ведет к расширению жестового запаса, в то время как натурализм и декадентство разрабатывают в литературе, живописи, на сцене и экране телесный код для нового героя. Кино актуализировало предложенную когда-то Джоном Стюартом Миллем науку «этиологию» – чтение характера через сиюминутное поведение: не только одежда, строение тела и лица (черепа, носа, расположения морщин) стали значимы, но и движения тела превратились в часть социальной физиогномики «публичного человека».

Учебники хороших манер и театральное воспитание

Наиболее ясная демонстрация авторитета и власти при помощи тела в движении выражается осанкой, выправкой, манерой стоять и походкой. По походке можно определить женщину, ребенка, иностранца, государственного мужа. В литературе военный или проститутка

⁷⁶ Наиболее известный пример этой метафоры – «Левиафан» Томаса Гоббса (*Leviathan, or the Matter, Form, and Power of a Commonwealth, Ecclesiastical and Civil*, 1651), в котором верховная власть государства – его искусственная душа, судебские чиновники – сочленения, награды и наказания – нервы и т. д. Но подобной метафорой пользовался и Герберт Спенсер, рассматривая земледелие и промышленность – как органы питания, торговлю – как социальное кровообращение, полицию и армию – как экзодерму. Альберт Шэфле, немецкий экономист и социолог, перечислял в своем труде «Строение и жизнь социального тела» (*Bau und Leben des sozialen Körpers*, 1881) разумные «органы» общества, его «центры», «ткани», «нервные узлы» и т. д.

чаще всего характеризуются через походку. Например, широкий шаг уже в античной Греции считался признаком большого полководца⁷⁷. Спокойная, размеренная походка с гордо поднятой головой выделяла аристократа – он никогда не торопится. Спешащий или бегущий мужчина воспринимался чаще всего как человек низкого социального статуса (раб, слуга). Герой одного из романов Эдварда Бульвера-Литтона Пэлхам с ужасом наблюдает, как благородный, но заблудившийся в Париже человек делает то, что джентльмен не сделает никогда: «„Он бежал, – воскликнул я, – совсем как простолюдин!“ Видел ли кто-нибудь когда-либо вас или меня бегущим?»⁷⁸ Однако слишком медленная походка у мужчины была объектом насмешек и воспринималась как признак гомосексуальности. Принятый идеал женской походки требовал, в первую очередь, умерить ширину и решительность шага: женщинам было предписано ходить маленькими шажками (а есть – маленькими кусочками), ступать на носках (а не всей ступней) и избегать резких движений («плыть»). Любое телесное проявление, которое указывало бы на территориальные претензии (широкий шаг, широко расставленные ноги или выставленный локоть, напоминающий о былой военной стойке – о руке, поддерживающей меч), в исполнении женщины читалось как нарушение канона «женственности».

⁷⁷ *Bremmer J.* Walking, standing, and sitting in ancient Greek culture // *A Cultural History of Gesture: from Antiquity to the Present Day* / Ed. by J. Bremmer and H. Roodenburg. Cambridge, UK: Polity Press; Cambridge, Mass.: B. Blackwell, 1991. P. 15–35.

⁷⁸ *Bulwer-Lytton E.* Pelham oder Abenteuer eines Gentlemans (1828). Band 1. Stuttgart: Verlag der J. B. Metzler'schen Buchhandlung, 1840. S. 100.



Петр Житков. Плакат к фильму «Тумань». 1917. Эта противоречивая – «парижская» – поза соединяет старое представление о грациозности (полу-склоненная голова, косое движение) и неженскую агрессивность (прямой взгляд, выставленный локоть)

Качание бедрами при ходьбе, подчеркивающее округлость женских форм, со времен Античности считалось признаком женщин легкого поведения (гетер и бассарид⁷⁹). Точно так оно оценивалось и в европейской культуре: «Женщины, имеющие угловатое движение, большей частью бывают добродетельны; те же из них, которые впадали в заблуждение, отличаются излишне приманчивой округленностью движений», – замечал Оноре де Бальзак в эссе о походке (1833), которое он написал под влиянием физиогномических этюдов Лафатера⁸⁰. У подобной дамы в гоголевском описании «всякая часть тела была исполнена необыкновенного движения»⁸¹. Походка проститутки начала века описывается в тех же сравнениях. Понятие

⁷⁹ Bulwer-Lytton E. Pelham oder Abenteuer eines Gentlemans. S. 21.

⁸⁰ Бальзак пишет ряд эссе под общей рубрикой «Патология социальной жизни» (на которые Фрейд ответит своей «Психопатологией повседневной жизни»), куда входит «Теория походки» и «Трактат об элегантной жизни». Бальзак отбирает знаки, которые раскрывают социальные коды; семиотика одежды и социальная антропология становятся новым полем анализа. См. Balzac H. Théorie de la démarche (1833) // Balzac H. Œuvres complets. Dirigée par Jean-A. Ducourneau. Vol. 19. Paris: les Bibliophiles de l'originale, 1965. P. 210–251. Русский перевод приводится по кн.: Правила светской жизни и этикета. Хороший тон: Сборник советов и наставлений. СПб., 1889, репринт: М.: Рипол, 1991. С. 77.

⁸¹ Гоголь Н. Шинель // Гоголь Н. Собр. соч.: В 6 т. / Под общ. ред. С. И. Машинского, А. Л. Слонимского, Н. С. Степанова.

округлости распространялось даже на пар из ноздрей: «шла... осторожным шагом, вертелась, поживалась и пускала ноздрями тонкий, *кудрявый* пар»⁸².

Важно было не только положение спины, головы и бедер, но и рук. Греки считали, что походка с вывернутыми наружу ладонями – признак подмоченной сексуальной репутации, и спартанская молодежь должна была при ходьбе прятать ладони в одежде, потому что руки – орган действия, и открыто они могут быть показаны только настоящими мужчинами. В итальянском ренессансном обществе молодым женщинам советовали складывать руки на поясе, накрывая левую правой⁸³. Марсель Мосс замечал, что девушки, получившие воспитание в монастырской школе, ходят с зажатыми кулаками. И театральные пособия рекомендовали держать пальцы сложенными и чуть загнутыми.

«Правила светской жизни», цитируя эссе Бальзака, предписывали:

Походка хорошо воспитанной дамы должна быть не слишком поспешна и не слишком медленна; легкий и умеренный шаг наименее утомляет и наиболее нравится. Туловище надо держать прямо, а голову вверх, без жеманства и надменности. <...> Медленные и плавные движения существенно заключают в себе некоторую важность; они отличают человека, имеющего время и вполне свободного, следовательно, богатого или знатного, мыслителя или мудреца. Кто идет слишком скоро, тот отчасти обнаруживает свою тайну; именно про него можно подумать, что он непременно куда-нибудь спешит <...>. Каждое опрометчивое движение или из стороны в сторону переливающая походка обозначают дурное воспитание, недостаток образования и непривычку к светскому общению⁸⁴.

Правила хорошего тона вырабатывали телесный код не только для публичной сферы, но и для поведения дома: «Стоя нужно избегать наклонного положения вперед, опускать голову, облакачиваться небрежно о стенку, мебель, в особенности о чей-нибудь стул, не трястись, не ломаться, не переносить тяжесть всего тела на одну ногу»⁸⁵.

Предлагаемая осанка определяла два класса. В своем требовании к людям более высокого социального положения она предполагала контроль над мускулами тела, т. е. более напряженные спину, шею, колени; равновесие, осмысленное эстетически. Одновременно с этим негативно оценивались бытующие техники тела людей низкого социального происхождения, не умеющих стоять прямо, вертящих головой, ногами и руками. Только они (крестьяне, мастера, прислуга и т. п.) могли стоять, расставив ноги и согнув колени. Воспитанные же мужчины и женщины, принадлежащие социальной элите, должны были держать голову прямо и опускать лишь в знак траура, стыда или отчаяния. Согнутая спина, выпяченное бедро или опущенный взгляд у мужчины могли быть интерпретированы как знаки низкого происхождения, социального подчинения, сервильности или андрогинности⁸⁶. Нидерландский дипломат и философ XVII века Константин Гюйгенс, принадлежавший к влиятельному роду, пришел в отчаяние, заметив, что голова его старшего сына чуть наклонена влево из-за анатомической особенности шеи. Мальчику была сделана операция, иначе его карьера была бы в опасности⁸⁷. Михаил Кузмин описывает андрогинного римского патриция, стоящего «играя изумрудом на

Т. 3. Повести. М.: Худож. лит., 1959. С. 147.

⁸² Беляев Ю. Плеяды (1913) / Републикация Ю. Цивьяна // Киноведческие записки. 1998. № 40. С. 282.

⁸³ Decor pellarum (1471). Цит. по: *Baxandall M. Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*. P. 70.

⁸⁴ Правила светской жизни и этикета. С. 77–78.

⁸⁵ Там же. С. 219.

⁸⁶ Там же. С. 123.

⁸⁷ Ср. *Roodenburg H. The Hand of Friendship: Shaking Hands and Other Gestures in the Dutch Republic // A Cultural History of Gesture*. P. 160.

тонкой цепочке и склоняя голову набок, как Антиной, походить на которого было главной его мечтой»⁸⁸.



Фотография из коллекции патологических типов Чезаре Ломброзо (1880–1892)

⁸⁸ Кузмин М. Римские чудеса (1919–22) // Кузмин М. Проза. Т. IX. Несобранная проза. Berkeley: Berkeley Slavic Specialities, 1990. С. 293.



Вульгарная поза. Иллюстрация из книги Иоганна Энгеля «Идеи о мимике»

Наклоненная голова выражает томность и ассоциируется с женственностью, поэтому в тех же правилах светской жизни описывался такой идеал: «...у всех прекрасных и грациозных женщин мы встречаем легкое наклонение головы к левому плечу, это потому, что естественная привлекательность не любит прямых линий»⁸⁹. Наклон тела – жест отвращения, внимания или желания⁹⁰ – избегается. Предметом социального нормирования становится также взгляд. Женщины, особенно девушки, должны избегать прямого взгляда и не поднимать глаза выше уровня груди старшего.

Сидение – наиболее ритуализированная техника тела, указывающая на контраст между сидящим (более низким) и стоящим (более высоким). Царские троны были подняты, репродуцируя иерархическую структуру, пространственно по-другому оформленную. Позже сидение женщины и стояние мужчины, принятое правилами хорошего тона, хотя и кодировалось как вежливое почтение, но сохраняло, в сущности, структуру иерархии, перенесенной на гендерные характеристики. Сидение на земле – самая низкая позиция – была позой самоунижения, отмечавшей нищего или человека в аффекте (трауре, отчаянии).

⁸⁹ Правила светской жизни и этикета. С. 79.

⁹⁰ *Siddon H. Practical Illustrations or Rhetorical Gesture and Action Adapted to English Drama.* P. 85, 95.

В частном пространстве аристократам разрешено было сидеть прислонившись к спинке кресла или развалившись. Рим и Греция заимствовали эту позу с Востока: она кодировала изнеженность патриция, расстающегося с этосом воина⁹¹. Но, пребывая в обществе и соблюдая правила хорошего тона, следовало:

Не сидеть криво, не облокачиваться локтем о спинку своего стула или свешивать через нее руку, не закидывать голову назад с целью опереться головой о спинку стула, не наваливаться всем корпусом на стол, опираясь на него локтями, не разваливаться на сиденье, не качаться на стуле, не закидывать ногу на ногу, словом, избегать всех неприличных поз⁹².

Рассматривая фотографии и жанровую живопись конца XIX – начала XX века, можно, однако, заметить, что не только художники из среды разночинцев (как на фотографии Товарищества передвижников 1881 года) и студенты могли позволить себе сидеть расставив колени, откинувшись на спинку стула, опираясь локтями о стол, закинув ногу на ногу или развалившись на земле. Среди людей высших сословий и даже царских особ это было также возможно, но только в определенной обстановке: в обществе слуг, за карточным столом (как на картине Павла Федотова «Игроки»), на охоте.

Эти правила поведения совпадали с требованиями, описанными в уже упомянутых мной учебниках актерской игры Ланга, Энгеля, Сиддона и Дельсарта, созданными в три разные эпохи: абсолютной монархии, периода буржуазных революций и модернизма, то есть во времена, когда этикет представляется меняющимся. Однако радикальные социальные потрясения существенно не повлияли на установившиеся в походке и осанке знаки авторитета и величия, подчинения, вульгарности и грациозности.

Франциск Ланг в «Рассуждениях о сценической игре» (1727) замечает, что ступни и ноги никогда нельзя держать параллельно, симметрично и прямо, иначе актер выглядит безжизненной статуей. В положении стоя и во время ходьбы ступни должны быть развернуты сценическим крестом: одна обращена пальцами в одну сторону, а другая – в другую⁹³. При этом одна нога должна быть выдвинута вперед, колено – чуть согнуто и слегка выдаваться наружу, как у греческих статуй. Тогда корпус никогда «не будет сохранять прямого фасового положения, но будет более или менее повернут к зрителю в профиль»⁹⁴. Если откидывать голову назад, то нельзя выпячивать живот. Движение бедер и плеч должно соотноситься друг с другом. Руки и локти не должны быть прижаты к корпусу, кисти – опущены ниже пояса, пальцы – вытянуты и растопырены⁹⁵. Выдвинут может быть только указательный палец, остальные – сгибаются в направлении к ладони⁹⁶. При сидении колени и ступни надо держать так же, как и в положении стоя, опускаться лишь на передний край скамьи и не садиться всем корпусом⁹⁷. При коленопреклонении мужчины опускаются на одно колено, женщины – на оба.

Особые предписания существовали для сценической походки. Ступать надо было сохраняя позицию сценического креста и, начиная движение, отводить несколько назад ту ногу, которая стояла впереди; если после четвертого шага актер не уходил со сцены, пятый шаг он делал назад, после чего повторял предыдущую фигуру⁹⁸.

⁹¹ Bremmer J. Walking, standing, and sitting in ancient Greek culture. P. 25.

⁹² Правила светской жизни и этикета. С. 219.

⁹³ Ланг Ф. Рассуждения о сценической игре. С. 141–142.

⁹⁴ Там же. С. 143.

⁹⁵ Там же. С. 142.

⁹⁶ Там же. С. 150.

⁹⁷ Там же. С. 148.

⁹⁸ Там же. С. 144. Ланг указывает, что не он один заметил эти правила постановки ног и сценического шага; предшествующие ему и «более сведущие хореги, отмечая углем, мелом и известью на полу сценический крест, заставляли молодежь много

Популярная в начале XIX века книга Энгеля и ее английский вариант Сиддона также закрепляют за прямой напряженной спиной, вытянутым корпусом, жестким затылком и поднятой головой знак величия. Скромность и стыд выражаются опусканием головы и глаз⁹⁹. Утрируя прямую осанку для передачи гордости, актер отбрасывает голову назад, упираясь рукой в бедро¹⁰⁰. Вульгарность и тупость передаются корпусом, который не может держаться прямо, а подается вперед; ноги, не соблюдая изящную позицию креста, повернуты носками внутрь, голова опущена, ступни стоят широко и параллельно друг другу¹⁰¹. Открытость и закрытость рук связана с мужественностью, флегмой или вульгарностью. Женщины складывают руки на груди. Мужчина, сложивший руки за спиной, производит впечатление характера флегматического, в то время как тереть руками поясницу и зад свойственно слугам и лакеям¹⁰².

Непринужденно сидеть, прислонившись к спинке стула, сложив руки на груди и скрестив ноги, разрешено на сцене только мужчине-аристократу и только в частном пространстве. В обществе эта поза запрещена¹⁰³.

Размеренные шаги воспринимаются как знак гармонии. Сомнения передаются через нерегулярность шага, нестабильность его темпа (замедленного или убыстренного)¹⁰⁴. Чтобы подчеркнуть раздумья или внутренние терзания, актер должен прерывать движение неожиданными остановками¹⁰⁵.

Век спустя Франсуа Дельсарт ввел новый словарь и свои определения (концентрического, эксцентрического и нормального положения в разных комбинациях), но ничего не изменил в конвенциональной интерпретации походки и положений корпуса. Поза, при которой стопы стоят параллельно, а колени остаются негнушимися, понимается как выражение вульгарности, усталости или солдатской (витальной) разминки. Эта поза никогда не может быть принята джентльменом и допустима лишь в частном кругу. Напряженные ноги, пятки вместе, носки врозь характеризуют осанку человека либо слабого, либо выказывающего почтение (ребенка, слуги, солдата, подчиненного). Позиция одной ноги перед другой при сохранении прямых коленей выражает неуверенность (между шагом вперед или назад). И лишь за позицией сценического креста (задняя нога напряжена и выпрямлена, передняя – расслаблена и чуть согнута в колене) признается – как у Ланга, Энгеля и Сиддона – грация, выражающая спокойную, уверенную в себе силу и контролируемую эмоцию; это осанка джентльмена и философа¹⁰⁶.

Так же описана у Дельсарта походка: гармоничная – с регулярными шагами, «напряженная» (походка «гладиатора»), с выдающимся вперед торсом; женственная – с качающимися бедрами. Актрисам предлагается тренировать «походку пантеры» и использовать чуть согнутые колени как пружины.

Все три системы обнаруживают много общего с правилами хорошего тона. Сценические корректуры не меняют ничего в представлении о волевом контроле над телом, сохраняя за прямой спиной и размеренным шагом старые представления о величии¹⁰⁷. Театр, таким образом, служит зеркалом одобряемого и порицаемого жестового поведения. Канон подобных эле-

и долго упражняться <...> зная, что от природы никому не дано правильно ходить по сцене. <...> Если же однажды высказанный способ сценической походки будет применен, то я уверен, хорег убедится в том, сколько красоты прибавится сценической игре...»

⁹⁹ *Siddon H. Practical Illustrations or Rhetorical Gesture and Action Adapted to English Drama. P. 5–6.*

¹⁰⁰ *Ibid. P. 50–51.*

¹⁰¹ *Ibid. P. 53, plate VI.*

¹⁰² *Ibid. P. 51.*

¹⁰³ *Ibid. P. 54, plate VII.*

¹⁰⁴ То же относится и к манере жестикуляции: чем неотчетливее идеи, тем нерегулярнее жестикуляция.

¹⁰⁵ *Ibid. P. 59.*

¹⁰⁶ *Stebbins G. Delsarte System of Expression. P. 64–66, иллюстрации P. 74–75.*

¹⁰⁷ *Bremmer J. Walking, standing, and sitting in ancient Greek culture. P. 78–81.*

ментарных техник тела, закрепленных в своде манер и классицистической эстетике, в России начала XX века был все еще в силе. Станиславский замечает в автобиографии: «Хочешь в театр, быть актером? – Иди в балетную школу: прежде всего необходимо *выправить* артиста. <...> Если не танцевать, то в шествии ходить... (курсив мой. – О. Б.)»¹⁰⁸.

Различие между прямой и согнутой спиной, опущенной и поднятой головой становится моментально узнаваемым знаком социальной иерархии и в живописи, и в фотографии, и в литературных описаниях, и на киноэкране.

Согнутая спина и метафора угнетения

Натуралистическая живопись передвижников предлагает богатую галерею согнутых спин у людей низкого социального статуса и выпрямленных – у людей более высокого¹⁰⁹, разрабатывая простейшую оппозицию *прямой – горбатый* как *угнетатель – угнетенный*. Согнутая спина и опущенная голова становятся не просто знаком социальной дифференциации, а метафорой угнетения. Прачки, юные вдовушки, крестьяне и рабочие никогда не стоят прямо. Не важно, показаны они в ситуации унижительных просьб, ожидания чиновника, в очереди на биржу труда¹¹⁰, изможденные тяжелой работой¹¹¹ или в интимном общении друг с другом (свидание родителей с сыном или влюбленных¹¹²), помещены ли они в «свое», частное пространство (избы, спальни¹¹³) или публичное (городская улица, бульвар), положение согнутой спины не меняется. Также ничего не меняет в этой осанке профессия, возраст, пол (согнувшись стоят женщины¹¹⁴, дети¹¹⁵, мужчины и старики¹¹⁶) и эмоциональное состояние (радость и горе¹¹⁷).

Прямая спина и поднятая голова зарезервированы для парадных портретов царей, дворян, чиновников, красавиц (ср. парадные портреты Репина¹¹⁸). Склоненная набок головка девушки – знак грациозности. Он действителен для монахини Нестерова, фольклорной девы Васнецова, дам Борисова-Мусатова, красавиц на плакатах и рекламных анонсах и неорусского стиля, и стиля модерн. После революции первое, что изменяется в плакатной графике (а позже – в живописи и скульптуре), – появляется выпрямленная спина у рабочих и выкаченная вперед грудь у работниц¹¹⁹.

¹⁰⁸ Станиславский К. Моя жизнь в искусстве // Станиславский К. Собр. соч.: В 8 т. Т. 1. М.: Искусство, 1954. С. 65.

¹⁰⁹ Спинами интересуются не только натуралисты. Дега заверял своего друга Дюранти: «Через спину, как представляется нам, я раскрываю темперамент, возраст, общественное положение» (*Rivière G. Mr Degas, bourgeois de Paris. Paris: Floury, 1935. С. 67*).

¹¹⁰ «Земство обедает» Григория Мясоедова (1883); «Биржа труда» Владимира Маковского, (1889).

¹¹¹ «Прачки» Абрама Архипова (1890), «Кочегар» Николая Ярошенко (1878).

¹¹² «Свидание» (1883) и «На бульваре» Владимира Маковского (1887).

¹¹³ «Свидание» Владимира Маковского и «Вдовушка» Павла Федотова (1851–1852).

¹¹⁴ «Приезд гувернантки в купеческий дом» Василия Перова (1866).

¹¹⁵ «У двери школы» Николая Богданова-Бельского (1897).

¹¹⁶ «Любители соловьев» Владимира Маковского (1872–1873), «Все в прошлом» Василия Максимова (1889).

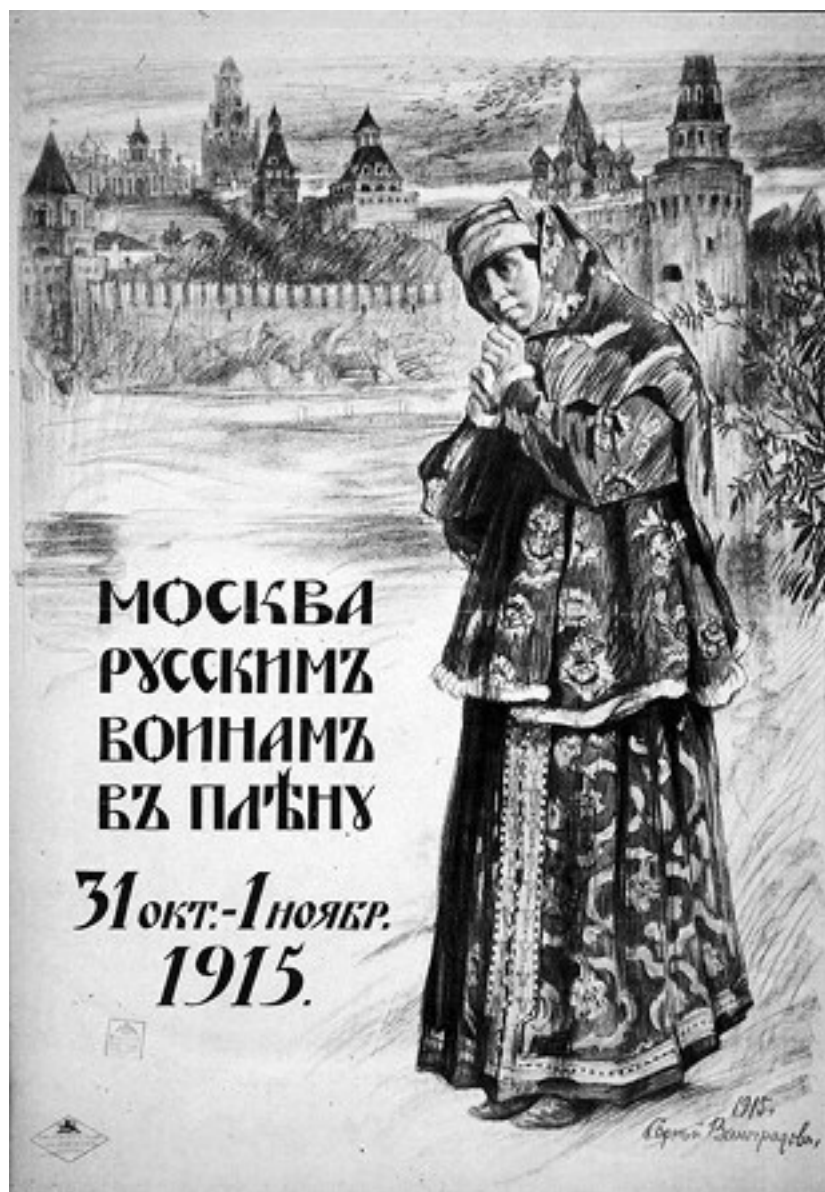
¹¹⁷ «Последнее прощание» Василия Перова (1865), «Больной муж» Василия Максимова (1881) или «Свидание» Маковского.

¹¹⁸ «Портрет баронессы Искуль фон Гильдебрандт» (1889); «Заседание Государственного совета 7 мая 1907 года» (1910).

¹¹⁹ Плакаты А. Аспита «Год пролетарской диктатуры. Октябрь 1917 – октябрь 1918» (1918), плакат неизвестного художника «Что дала Октябрьская революция работнице и крестьянке» (1920), Н. Кочергина «1 мая 1920 года» (1920), А. Маренкова «1 мая – залог освобождения мирового труда» (1921); картины М. Грекова «В отряд к Буденному» (1923), Е. Чепцова «Заседание сельячейки» (1924), Н. Касаткина «Комсомолка-рабфаковка» (1924) и др.



Михаил Нестеров. Постриг (деталь). 1898



Сергей Виноградов. «Москва – русским воинам в плену». 1915



Кадр из фильма «Девушка с характером». 1939

Это простое разделение «прямой – согнутый» использует литература любых направлений (модернистская, бульварная, реалистическая). Герой ходит по комнате «чересчур правильными размеренными шагами старого военного»¹²⁰. Аристократ в бульварном романе «не сгибающая головы и стана», «берет руки девушек и подносит к своим губам»¹²¹. Крестьянин замечает женщине из интеллигенции: «И спина у вас пряма для рабочего человека»¹²². В книгах, написанных после революции, князь «сидит по привычке, выработанной еще в Катковском лицее в Москве, прямо и твердо, не сгибаясь в талии»¹²³. «Он выходит покойно и высоко поднимая голову». Слом в характере дается через слом в выправке: «В коридоре никнет его голова, дрябнет походка». Литература и кино как бы не замечают бытующей молодежной моды, отличающей тело и походку студента от осанки взрослого, на которую указывает в своих воспоминаниях Вересаев: «В пятнадцать лет я гордился своей сутулостью. <...> Я шел спешащим широким шагом, сторбившись и засунув руку за борт шинели. <...> А в пятьдесят я старался держаться прямее и мне противно было глядеть на крючком согнутые спины»¹²⁴.

Эту простую маркировку социальных различий через осанку разрабатывают и фильмы начала века, передавая закрепленные клише. В «Немых свидетелях» Евгения Бауэра (1914) сталкиваются два класса: аристократы (молодой барин, его мать, его невеста, любовник невесты) и прислуга (горничная – временная любовница барина, ее жених, швейцар – ее дед, их родственники из деревни).

¹²⁰ Арцыбашев М. Санин. Ницца: русская типография Я. Е. Клейдерман, 1909. С. 31. Все дальнейшие цитаты, приведенные в тексте, даются по этому изданию с указанием в скобках страниц.

¹²¹ Вербницкая А. Ключи счастья (1913). Т. 1. СПб.: Северо-Запад, 1993. С. 146. Все дальнейшие цитаты, приведенные в тексте, даются по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.

¹²² Горький М. Мать (1904). Нью-Йорк: издание кн. магазина М. Н. Майзеля, 1919. С. 223. Все дальнейшие цитаты, приведенные в тексте, даются по этому изданию с указанием в скобках страниц.

¹²³ Пильняк Б. Красное дерево (1929) // Человеческий ветер. Романы, повести, рассказы. Тбилиси: Мерани, 1990. С. 52, 54. Все дальнейшие цитаты, приведенные в тексте, даются по этому изданию с указанием в скобках страниц.

¹²⁴ Вересаев В. Воспоминания. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1946. С. 144.



Кадр из фильма «Немые свидетели». 1914

Швейцар ходит переваливаясь с одной ноги на другую, аристократ – подчеркнуто прямо. Горничная Настя стесняется своего тела и всячески прячет его. Ее плечи, вогнутые или поднятые, скрывают грудь; голова наклонена к плечу или опущена; в течение всего фильма она почти никогда не стоит прямо. Через эту позу играет неуверенность и виноватость. При разговоре она не просто опускает взгляд или голову, но закрывает лицо руками или передником. Аристократка-невеста, роль которой в фильме исполняет танцовщица Эльза Крюгер, отличается в первую очередь осанкой и походкой: ее спина выпрямлена, голова откинута назад, грудь развернута, плечи опущены, шея вытянута – это настолько подчеркнуто, что напоминает не просто требование к воспитанницам аристократических институтов *Tenez-vous droite!* но выправку балерины. Навыки Эльзы Крюгер «держать спину» используются режиссером не как профессиональная мета, а как моральная оценка (эротическая осознанность тела у «продающей» его аристократки и зажатость, «угловатая» добродетельность, стыд у соблазненной горничной) и указание на распределение социальных ролей. У прислуги поза всегда выражает приниженность (= унижение): колени присогнуты, спина сгорблена, голова втянута. Поза аристократки говорит о доминировании: прямая спина и гордо поднятая голова. Исключение представляет сцена, в которой горничная указывает на дверь циничному барону, любовнику хозяйки; здесь она претупает свои «социальные» полномочия и на один момент меняет осанку из подчиненной в повелительную.

Жестикуляция и формы телесного контакта

Умеренность в движениях – знак определенного класса и контролирующей себя индивидуальности. Уверенный жест ассоциируется с военной силой и высокой социальной позицией. Начиная с Античности утверждается правило, сохраняющееся и в классицистическом театре

XVII и XVIII веков, и в водевиле XIX века: аристократы производят мало жестов, активная жестикуляция отличает рабов, слуг, крестьян – людей, принадлежащих к низшим сословиям. Только они могут качать головой, щелкать языком, скалить зубы, шлепать себя по ляжкам, стучать кулаками в грудь. Все эти жесты недопустимы и для ораторов.

Жестикулировала только правая рука, левая лишь иногда вторила ей, но чаще всего оставалась неподвижной, опираясь на бедро¹²⁵. Сцена делилась на подвижную (левую) и устойчивую (правую) части. Слева появлялись «подвижные» герои (слуги, гонцы, пришельцы), чью жестикуляцию правой рукой в профильном положении должны были видеть зрители, а знатные лица занимали место на правой части сцены. Их благородное спокойствие не требовало чрезмерных движений¹²⁶.

Ланг подчеркивал, что лицо актера должно быть обращено к публике. К собеседнику обращаются его жесты¹²⁷. Жест должен предшествовать речи. Актер сначала выражает все в движении тела и лишь потом – в слове¹²⁸. Кроме случаев сильнейших аффектов, руки не должны были подниматься выше уровня плеч, висеть или вскидываться, как копыя¹²⁹. Следовало избегать движений рукой на уровне глаз, чтобы не закрывать лицо. Нельзя было засовывать руку за пазуху или в карман. «Никогда не следует сжимать руку в кулак, кроме тех случаев, когда на сцену выходит простонародье, которое только и может пользоваться таким жестом, так как он груб и некрасив»¹³⁰. Только в случае сильного гнева герой может пригрозить кулаком.



¹²⁵ Ланг Ф. Рассуждения о сценической игре. С. 149, 155.

¹²⁶ Еврешинов Н. История русского театра. С. 193–194; Всеволодский-Гернгросс В. История русского театра. Т. 1. М.; Л.: Теакинопечат, 1929. С. 457. Также иерархично было определено размещение героев в глубь сцены, на авансцене стояли наиболее знатные и ранг уменьшался по удалению в глубь (Еврешинов. С. 197).

¹²⁷ Ланг Ф. Рассуждения о сценической игре. С. 172.

¹²⁸ Там же. С. 164.

¹²⁹ Ланг Ф. Рассуждения о сценической игре. С. 149.

¹³⁰ Там же. С. 156.

Вульгарная поза по Сиддону и Энгелю. Иллюстрация из книги Иоганна Энгеля «Идеи о мимике»



Кадр из фильма «Немые свидетели». 1914

Нельзя допустить, чтобы актер воспроизводил подражательно упоминаемые в тексте движения – рубка дерева, стрельба из лука, битье палкой, копание земли, бросание мяча¹³¹. Некрасиво потирать руки, обтирать их, рассматривать, чистить ногти, чесать голову или какую-либо другую часть тела. Нельзя делать жесты одной левой рукой, грубо хлопать обращенными друг к другу ладонями или повторять один и тот же жест. Щелканье большим и средним пальцами для выражения досады или презрения допустимо лишь изредка, так как обозначает чванную спесь, неуважение, поверхностность в досаде¹³².

Эти ограничения ведут свое происхождение от предписаний ораторам¹³³, что должно было представлять для актера определенные затруднения, так как подражательные жесты запрещались, и нижняя часть тела ораторов не была задействована. Большинство этих советов сохраняются и в учебнике Энгеля, и в лекциях Дельсарта. Только в водевилях или комедиях слуги или кухарки могли принимать вульгарные позы и демонстрировать плохие манеры (ковырять в носу, сморкаться, рыгать, бить себя по ляжкам). До XVIII века и в русском театре подобные роли могли исполнять только мужчины, так как они считались оскорбляющими женское достоинство¹³⁴.

Как и в случае с другими техниками тела (походкой, стоянием, сидением), жестикуляция, условности которой определялись театральным наследием, вошла в принятый код поведения, совпадая с правилами хорошего тона:

¹³¹ Там же. С. 157–158.

¹³² Там же. С. 155.

¹³³ Подробнее о влиянии ораторского кода – в третьей главе.

¹³⁴ Еврешинов. История русского театра. С. 197.

Существуют еще другие недостатки в манерах и осанке: вот главнейшие из них – поворачивать часто с одной стороны на другую голову во время разговора, протягивать ноги на каминную решетку, смотреться с самодовольством в зеркало, постоянно поправлять свое платье, класть руку на своего собеседника, водить во все стороны глазами, поднимать их кверху с аффектацией, барабанить в такт ногами или руками, вертеть стулом, подмигивать глазами, пристукивать ногой¹³⁵.

В обществе начала века, как уверяют учебники хороших манер, эксцентричная жестикация неприемлема, она становится отличительной характеристикой сумасшедшего, истерички, неврастеника, человека в состоянии аффекта, не владеющего собой. В русской книге по этикету, изданной на рубеже веков, замечалось: «Одни только сумасшедшие жестикулируют, декламируют или же распевают на улице»¹³⁶. Подтверждает это и литература.

«Холмс, – говорит доктор Ватсон, – вот бежит сумасшедший. Как это родственники пускают его одного».

Это был человек около пятидесяти лет, высокий, плотный, внушительного вида <...> хорошо одет. <...> Но поведение его странно противоречило его лицу и внешнему виду; он бежал изо всех сил, по временам подскакивал, как человек, не привыкший много ходить. На ходу он размахивал руками, качал головой и делал какие-то необыкновенные гримасы¹³⁷.

В рассказе Честертон «Странные шаги» (The Queer Feet из сборника «Неведение отца Брауна», 1911) наблюдательный священник определяет самозванца-вора по разнице между внешностью эlegantного джентльмена и звуком его чересчур быстрых шагов («торопливых», «скачущих»), которые предваряют его появление.

«Постоянно поправлять свое платье, класть руку на своего собеседника», то есть прикасаться друг к другу или трогать свое тело считалось неприличным и невозможным в образованном обществе, в то время как внутри патриархальной крестьянской общины избегание телесного контакта воспринималось как недружелюбное выражение дистанции.

Эти жестовые различия демонстрирует фильм Петра Чардынина «Крестьянская доля» (1912), выпущенный Британским киноинститутом в видеопрокат под названием Class Distinctions – вместе с «Немыми свидетелями». Фильм служит своеобразным учебником по различию телесного языка двух классов – крестьян и буржуазии. Героиня, крестьянская девушка, вынуждена переселиться в город и пойти в горничные. Актриса меняет техники тела, подчеркивая два резко отличающихся друг от друга «жестовых сообщества», и играет два романа – с крестьянским парнем и с баринном.

Фильм следует старому правилу театральной эстетики, отвечающему принятым нормам жестовой социальной дифференциации (чем ниже социальное положение, тем больше движений). У крестьян активны все жестовые выражения горя, отчаяния, радости, ужаса: и женщины и мужчины раскачиваются всем туловищем, хватаются за голову обеими руками, бьют себя кулаками в грудь. Чтобы подчеркнуть внимание к собеседнику, слушающий наклоняется всем корпусом в сторону говорящего. Во время общения крестьяне постоянно касаются друг друга руками, хлопают друг друга по плечу и спине, прижимаются друг к другу всем телом. В «крестьянском романе» парень позволяет себе обнимать девушку, и такое заявление прав на ее тело не оскорбляет ее. Старик гладит ее по голове, как ребенка – жест, не принятый среди взрослых в богатом доме. Хотя девушка прикасается к своему любимому, при разговоре с мужчинами

¹³⁵ Правила светской жизни и этикета. С. 220.

¹³⁶ Там же. С. 227.

¹³⁷ Цит. по: Шкловский В. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 129.

она не просто опускает глаза, а закрывает лицо рукавом или фартуком¹³⁸. Так же подчеркнуто герои касаются своего тела – рука подпирает голову, ладонь прижата к щеке (независимо от пола и возраста) или ощупывает живот. Подчеркнутая жестикуляция выдает принадлежность к низшему классу: мужчины и женщины бесконечно поправляют рубаху, ремень или платье, приглаживают волосы, мнут платок, мужчины гладят лысину и бороду, качают головой не только в раздумье, но и при нейтральном разговоре.

Это обилие жестов кодируется не только как мета низкого сословия, но и как крестьянская ритуальность, сохраняющая старые формы приветствия: поклоны в пояс с прикладыванием руки к груди; тройные поцелуи и объятия, принятые среди мужчин и женщин. Жесты крестьян очень широкие: они поворачиваются всем корпусом, при отказе или указании вытягивают руку в полную длину, при этом актер, увеличивая амплитуду жеста, сначала отводит руку в противоположную сторону. Часты и подчеркнутые рукопожатия при приветствии с ударением руки об руку. Руки движутся по дугообразным кривым (чему помогают широкие рукава, скрывающие «углы» локтей), и это создает впечатление округлости и плавности.

Мужчина-крестьянин чаще всего использует обе руки в ситуациях, когда можно обойтись одной, что придает обыкновенному действию – передаче вещи или указанию пути – дополнительную значимость. Подношение кубка обеими руками раньше выражало почтение к гостю, на что гость отвечал взаимностью и так же принимал кубок двумя руками. И в «кинодеревне» начала XX века актеры сохраняют эти формы: приветствие двумя руками, указание обеими руками, подношение еды и питья обеими руками. Когда в фильме «Немые свидетели» барин предлагает горничной Насте выпить бокал вина, она принимает его двумя руками и пьет из него, как из чаши, что воспринимается и как указание на ее деревенские корни, и как почтение перед баринком, и одновременно – в рамках общей инфантильности ее поведения – как неспособность (ребенка) удержать чашку одной рукой. Эти симметричные «параллельные» жесты от плеча перенимает советское кино как знак крестьянского, простонародного происхождения. Актеры, играющие крестьян, *не* крестьяне, демонстрируют крестьянский «телесный костюм» как конвенциональную социальную и национальную характеристику.

Набоковский герой будет пытаться повторить эти особенности русского «амфорического» жеста перед камерой своего американского коллеги-антрополога и сорок лет спустя¹³⁹. Однако внутри эстетики натуралистического театра, утверждающейся в России на рубеже веков, эти знаки «славянства» воспринимаются как «фальшивые»:

Наихудший из всех существующих штампов – это штамп русского богатыря, витязя, боярского сына или деревенского парня с широким размахом. Для них существует специфическая походка с развалом, однажды и навсегда установленные широкие жесты, традиционные позы с «руками в боки», удалое вскидывание головы и отбрасывание спускающихся на лоб молодецких кудрей, особенная игра с шапкой, которую беспощадно мнут ради механического усиления страсти, удалые голосовые фиоритуры на верхних нотках, певучая дикция в лирических местах и проч. Эти пошлости так сильно

¹³⁸ Барышня-крестьянка у Пушкина, примеряя крестьянскую обнову, репетирует другой «телесный костюм», но не перенимает допустимые у низшего класса техники касания: «Она повторила свою роль, на ходу низко кланялась и несколько раз потом качала головою, наподобие глиняных котов, говорила на крестьянском наречии, смеялась, закрываясь рукавом и заслужила полное одобрение Насти». Однако, когда «привыкнув не церемониться с хорошенькими поселючками», он [Алексей] было хотел обнять ее <...> Лиза отпрыгнула от него и приняла вдруг на себя такой строгий и холодный вид, что это его рассмешило». (Пушкин А. Барышня-крестьянка // Пушкин А. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 6. М.: Academia, 1957. С. 152, 154.

¹³⁹ «Пнин <...> с улыбкой Джоконды на губах, демонстрирует движения, лежащие в основе таких русских глаголов (употребляемых применительно к рукам), как *махнуть*, *всплеснуть*, *развести*: свободный, одной рукой сверху вниз, отмах усталой уступки; драматический, обеими руками, всплеск изумленного отчаяния; и „разъединительное движение“ – руки расходятся в стороны, означая беспомощную покорность» (Набоков В. Пнин. С. 41).

въелись в уши, глаза, тело, мускулы актеров, что нет возможности от них отделаться¹⁴⁰.

В русском дореволюционном кино этот конвенциональный «телесный костюм» должен создать образ патриархальной деревни: физический контакт и увеличенная амплитуда жеста, его симметричное (параллельное) удвоение дает представление о культуре более архаичной по сравнению с модернизированным городом. Разница между жестикуляцией городского и сельского населения заявлена в «Крестьянской доле» с первой сцены, когда деревенская девушка в городе спрашивает дорогу: полицейский, к которому она обращается, почти неподвижен по отношению к ней, она же часто кланяется и машет руками. Если крестьянин, жестикулируя, использует обе руки, то полицейский лишь кивает, поворачивая голову в указываемом направлении. Господа, к которым крестьянка попадает в услужение, формируют другую жестовую группу. Их жесты сдержанны, они стоят прямо, ладони не подпирают щек, руки мужчин заняты шляпами или сигарами, заложены за полу сюртука или спрятаны в кармане; женщины держат руки ниже талии. Городские дамы не закрывают лица ни платком, ни рукавом. Мужчины и женщины при разговоре избегают касаться друг друга. Касания допустимы лишь при обращении господина с горничной – он может потрепать ее за щеку, а ее традиционная реакция на этот контакт – опустить голову. Жестовая сдержанность не соблюдается лишь истеричной хозяйкой. Героиня, попадая в эту среду, меняет свою жестовую манеру: из ее репертуара выразительных средств исчезают подпрыгивания, наклоны, качания, ее руки перестают двигаться, и тело застывает. Эта неподвижность передается ее мимике, замирает смех.

В этом контексте жесты швейцара в «Немых свидетелях» – широкие, от плеча – указывают на его крестьянское происхождение. Иногда широкие мужские жесты передаются пожилым женщинам: кухарка в «Немых свидетелях» – типичная комическая роль прислуги, в театре часто исполняемая мужчиной. Она стоит подбоченившись, поворачивается всем корпусом и выражает негодование всем телом. Любой жест, обычно выполняемый кистью, она делает всей рукой – утирает нос чуть не локтем. Она может стоять по-мужски широко расставив ноги, сидеть раздвинув колени, пить закидывая голову и крепко схватив стакан обеими руками. Эти особенности телесного поведения низшего социального слоя еще больше утрируются в пародийной трагедии: в дуэте кухарки и приехавшего из деревни родственника все эти жесты демонстрируются сначала им, худым мужичком, а потом передаются ей, крупной женщине.

Социальные различия выражаются и в темпе движений. Медленность и статика художавого героя-аристократа придают ему величественность, в то время как бурные движения грузного швейцара обозначают его низкое происхождение и театральное амплу (комического слуги): он всплескивает обеими руками, хлопает себя по животу, сотрясается всем телом при смехе и плаче. Аристократ, страдающий, переплетает только пальцы. Он не хватается за голову, а касается лишь висков. Плечи его неподвижны, и движения рук идут не от плеча, а от локтя, в них участвуют лишь кисть или пальцы. Набоковский Пнин пытается осознать эти «кистевые» отличия¹⁴¹. Постукивание пальцами по столу в рамках хороших манер считается неприличным, но в кино этот жест достается аристократам (барину в «Немых свидетелях» или Виктору в фильме «Дитя большого города», 1914), в то время как крестьянин или пролетарий хлопнет по столу кулаком («раззудись, плечо!»).

Несмотря на то, что кино создает четкую градацию между телесным языком низших и высших социальных слоев, оно не совсем следует этикетным правилам и «пролетаризирует» аристократов. Они могут, нарушая правила хорошего тона, трогать при разговоре своих партнеров за руки и плечи, грозить в гневе кулаками и удерживать женщин обеими руками. Обилие в кино любовных историй, персонажи которых происходят из разных социальных слоев,

¹⁴⁰ Станиславский К. Моя жизнь в искусстве. С. 128.

¹⁴¹ Набоков В. Пнин. С. 41.

мотивирует дополнительные касания и телесный контакт героев в этом этикетно ослабленном пространстве.

Рука и нога. Еда и объяснение в любви

Кино закрепляет жестовую коммуникацию за отдельными частями тела, которые становятся не только метонимиями, но часто и метафорами. Поэтому неудивительно, что деление на активные и пассивные части тела у женщин низшего и высшего сословий семантически продолжают социальную дифференциацию. Руки у крестьянок спрятаны под длинными широкими рукавами, их покроем не позволяет обнаружить подвижность локтя и выразительность гибкой субтильной кисти. Амплитуда жеста, в котором участвует вся рука от плеча, увеличена и подчеркнута, сближая женские движения с широким мужским «славянским» жестом. Большие платки и свободные сарафаны с поднятой талией скрывают грудь и линию талии и бедер. Их покроем делает возможным подвижность только верхней части туловища, ноги у крестьянок не только не видны, но и не угадываются под широкой юбкой. Тело крестьянской девушки трудно эротизируемо в принятом коде репрезентации, где нога – эротический объект. Для этого девушка должна мыть полы и подоткнуть подол юбки – эта ситуация становится клише в романах о соблазненной прислуге (ее использует Анастасия Вербицкая в «Ключах счастья», описывая взгляд аристократа Нелидова на загорелые ноги моющей полы прислуги Наталки).

Узкие юбки аристократок, актрис и танцовщиц позволяют выделить и плывущую походку с покачивающимися бедрами, и форму ног, которые действуют как сексуальные приманки, и изгиб талии и спины. Бульварная литература начала века закрепляет эти клише, акцентируя внимание на груди, бедрах и ногах. Наделение многих героинь XIX века чахоткой связано не только с данью главной болезни натурализма – туберкулезу, но и с тем, что актрисы могли кашлем привлечь внимание к сотрясающейся груди. Красавицы в романе «Санин» движутся так: «ходила, на каждом шагу подаваясь вперед высокой и красивой грудью...» (145); «медленно, слегка волнуясь на ходу всем телом, как молодая красивая кобыла, спустилась с крыльца» (13); «подняв обе руки к голове, отчего выпукло обрисовалась высокая упругая грудь, стала откалывать шляпу...» (14); села «на качалку и вытянула маленькие ноги в желтых туфельках на просвечивающих черных чулках» (191). Ноги выделены и у (красивых) мужчин: офицер, гусар – традиционный эротический герой, и Михаил Арцыбашев объясняет эту атрибуцию военной формой: «путаясь шпорами и преувеличенно ими позванивая, за нею шли два молодых, красивых офицера, в блестящих сапогах и туго обтянутых рейтузах» (13). Станиславский, описывая эффектные костюмы, которые рисуются его воображению, когда он «инсценирует» свою фигуру на маскарадах и в спектаклях, не упускает упомянуть туго обтягивающие рейтузы, которые он стремился надеть в любой роли.

Разница в подчеркивании руки у горничной и ноги у женщины более высокого сословия примечательны и в «Немых свидетелях»: у аристократки подвижна нижняя часть тела, у горничной – верхняя. Руки актрисы Эльзы Крюгер не поднимаются выше уровня груди, зато на ноги сделан акцент – на них прозрачные чулки и изящные туфельки. Аристократка требует от горничной, чтобы та сняла с нее боты, и камера спускается к щиколоткам Крюгер, переводя все внимание на ее ноги. Облокачиваясь на стол или упираясь в бок согнутой в локте рукой, актриса демонстрирует линию талии, подчеркнутую тесно прилегающим костюмом. У нее гораздо больше эффектных профильных планов, рисующих ее силуэт, нежели у горничной Насти, тело которой скрыто не только платьем, но дополнительно и передником. Верхняя часть тела Крюгер неподвижна, но ее грудь и спина либо обнажены, либо полуприкрыты прозрачными блузками. Она движется синкопированно, то скользя, то замирая, имитируя кошачью пластику. Она не касается руками лица, лишь слегка поправляет кончиками пальцев волосы на висках, поэтому лицо ее никогда не скрыто за руками. Кокетничая с мужчинами, она играет

подвижной кистью. Она не производит мелких движений «оправления» (предоставленных крестьянке и прислуге), в этом случае ее руки заняты муфтой, мехом, ожерельем и не активны. Но движения ее рук от плеча стилизованы и геометричны. Поднося выпрямленную руку для поцелуя, она следует балетной второй позиции. Поднимая руки, чтобы поправить прическу, она сознательно инсценирует свое тело как эстетический и эротический объект: этот жест эффектно подчеркивает грудь, а согнутые в локтях руки служат естественным обрамлением для лица – поза, издавна принятая в живописи для лежащих Венер, а потом перенятая открытками «парижского жанра» и постерами в стиле пин-ап.

Служанка Настя – ее полная противоположность. Она часто закрывает лицо руками или передником. Ее ноги и бедра скрыты юбкой, грудь – платком, в который она кутается в интимных сценах. Петр Чардынин одевает героиню-горничную «Крестьянской доли» по-другому: попадая в город, девушка меняет широкий сарафан на узкое, облегающее платье горничной с маленьким темным передником, подчеркивающим ее талию и бедра, что превращает ее тело в эротический объект для барина. Ее промежуточное положение между эротическим и неэротическим объектом определяет верхняя часть – без декольте, скрывающая грудь и плечи.





Кадры из фильма «Немые свидетели»

Прямой показ эротики на экране избегается (поцелуи и объятия инсценируются, как в балете).

В поцелуе мужчина, если он выше женщины по социальному положению, доминирует; при равном социальном положении доминирует женщина: мужчина склоняется к ее руке или плечу. В «Немых свидетелях» в сцене поцелуя аристократа и горничной – она у его ног; в сцене поцелуя аристократа с аристократкой – он у ее ног. В принятой в то время мизансцене объяснения в любви «юноша должен стать перед девушкой на колени, а девушка должна отвернуться... Это – женский демонизм»¹⁴². Собственно, такова мизансцена в средневековой поэзии (дама в башне, поэт у ее подножия), смягченная в сцене на балконе «Ромео и Джульетты» и еще более упрощенная в мизансцене Гамлета и Офелии: юноша у ног девушки.

Станиславский, разрабатывая первую сцену между Ниной и Треплевым в «Чайке», предлагает достаточно традиционно девушке сидеть, а мужчине встать перед ней на колени (31, 151). Эту же мизансцену перенимают Лидия Зиновьева-Аннибал («Я стала на колени у ее постели. Целовала их <ноги> богомольно»¹⁴³) и Анастасия Вербицкая («Он бросает ее руки и падает лицом на землю, у ее ног», 2: 440).

В объятии корпус женщины непременно должен быть отклонен назад, а потом вперед, что создает на русском экране своеобразную хореографию поцелуя, делая его событием «балетным» и малобытовым. Актриса может при этом демонстрировать гибкость тела, поэтому

¹⁴² «Чайка» в постановке Московского Художественного Театра. Режиссерская партитура К. С. Станиславского. Редакция и вступ. статья С. Д. Балухатого. Л.; М.: Искусство, 1938. С. 142. Все дальнейшие цитаты, приведенные в тексте, даются по этому изданию с указанием в скобках страниц.

¹⁴³ Зиновьева-Аннибал Л. Тридцать три уroda // Зиновьева-Аннибал Л. Рассказы. М.: Аграф, 1999. С. 31. Все дальнейшие цитаты, приведенные в тексте, даются по этому изданию с указанием в скобках страниц.

избрано такое неэкономное перепроизводство изгибов (ср. Зиновьева-Аннибал: «Закинув мне голову, она прильнула губами к моим губам», 28). Объятия и поцелуи часто танцевальные. Франческа Бертини, популярная и в России дива итальянского кино, не раз увлекает своих возлюбленных в поцелуи, хореография которых следовала фигурам танго. Юрий Цивьян описывает объятие между героем и героиней в «Немых свидетелях», как шаги из танго¹⁴⁴. В мемуарах Нины Серпинской барышня начала века замечает, что к «тангистской „развратной“ походке» надо было найти подходящего спутника¹⁴⁵.



Франческа Бертини в фильме «Федора». Поцелуй в стиле танго

Эротика также связана с едой, и обе техники – наиболее важные характеристики гротескного карнавального «низкого» тела. Не случайно сцена в ресторане часто предшествует соблазнению, а глоток вина – поцелую. Но при обрисовке благородных героев режиссеры избегают показывать, как те едят. Жевание, чавканье, питье – физиологичные характеристики – используются чаще всего для обрисовки простонародных или вульгарных персонажей (соблазняемой прислуги, комических двойников героя). Деревенский родственник, которого потчуют в господском доме на кухне, харкает и плюет на пол, после того как залпом выпил стакан водки

¹⁴⁴ «...the very body language of film actors reveals how much Russian cinema owed to the tango. In „Silent Witnesses“ Krüger is never shown dancing, yet we can tell that she is a tangistka by the way she moves. She comes to the house of her rich admirer to say that she accepts his marriage proposal (she needs money). She approaches him, takes his hand (the tango ethos entails the equality of sexes), makes a step and freezes, looking at him (intertitle: „Yes, I agree“), makes another step, so that their joint arms are now bent and their legs crossed, and freezes again, her eyes looking straight into his. We do not need to add tango music to know that the scene has been choreographed to give the impression of a dance». [Сам телесный язык фильма свидетельствует о том, что русское кино многим обязано танго. В «Немых свидетелях» Крюгер ни разу не показана танцующей, но то, что она тангера, можно понять по тому, как она движется. Она приходит в дом богатого поклонника сообщить ему, что принимает его матримониальное предложение (ей нужны деньги). Она приближается к нему, берет его руку (этика танго закрепляет равенство полов), делает шаг и замирает, смотря на него (титр «Я согласна»), делает еще шаг, теперь их соединенные руки согнуты и ноги скрещены, и опять замирает, продолжая смотреть ему прямо в глаза. Нам и не надо добавлять мелодии танго для понимания того, что хореография сцены должна была вызвать в зрителе впечатление танца.] (*Tsivian Y. The Tango in Russia // Experiment. A Journal of Russian Culture. Vol. 2. Los Angeles, 1996. P. 318*).

¹⁴⁵ *Серпинская Н. Флирт с жизнью: Мемуары интеллигентки двух эпох. М.: Молодая гвардия, 2003. С. 107.*

(«Немые свидетели»). Евгений Бауэр заставляет подчеркнуто жевать с открытым ртом обманутого мужа (в комедии «Тысяча вторая хитрость», 1915) и вульгарную эротическую модистку Маню-Мери, «дитя большого города».

«Шехерезада бульварного романа». **Пикантная смесь вульгарного и этикетного**

«Дитя большого города» (1914) повторяет фабулу «Немых свидетелей»: девушка из низшего сословия становится любовницей аристократа. Но в «Немых свидетелях» ни социальное положение, ни жестовый язык горничной не меняются. В фильме «Дитя большого города» модистка, становясь кокеткой, перенимает осанку и телесный язык, атрибутированные в «Немых свидетелях» аристократке.

Актриса играет два тела. Маня-модистка производит много мелких суетных движений. Даже когда ее руки заняты большой шляпной коробкой, она ухитряется и одной рукой всплескивать, утирать слезы, отмахиваться, касаться своего платья и лица. Попав в отдельный кабинет ресторана и освободившись от коробки, она всплескивает уже обеими руками, заламывает их, защищается, вытягивая их перед собой. Педалируя ее низкое социальное происхождение, режиссер показывает, как она жадно ест обеими руками и хватает еду с разных тарелок. Скучающий аристократ, уставший от манерных светских девушек, воспринимает все это как «неиспорченную природу».

В буржуазных салонах 1914 года так же шокирующе-притягательно действует на публику телесное поведение молодого Владимира Маяковского, определяемого Лившицем как «ходячий grand guignol», «персонаж кукольного театра ужасов». За столом в гостиной петербургских меценатов он «красными от холода руками вызываясь отламывал себе кекс, а когда Д., выведенная из терпения, отпустила какое-то замечание по поводу его грязных ногтей, он ответил ей чудовищной дерзостью»¹⁴⁶.

Бернард Шоу, переведший в 1912 году сюжет «Пигмалиона» из мифологического пространства в социальное, сделал основной упор на произношение и язык, изменение которых влечет трансформацию и духовного мира, и техник тела Элизы Дулитл. В немом кино этот сюжет оформлен (и осязателен) лишь через жест. Когда Маня становится Мери и переходит на положение кокетки, она перестает на экране есть и только пригубливает кофе или шампанское, держа бокал не как горничная Настя – двумя руками, – а небрежно, пальцами одной. Ее контакт с собеседниками отвечает принятым формам телесной коммуникации более высокого социального слоя – она не падает перед любовником на колени (как Настя перед баринном), а протягивает ему руку для поцелуя, что дает ей возможность подчеркнуть наготу плеч и продемонстрировать балетную гибкость локтя – как аристократке в исполнении Эльзы Крюгер. В своих соблазнительных позах, прогибая стан, откидываясь назад, кокетливо играя кистью, Мери имитирует модели ранних (soft) порнографических открыток. В финале фильма эротизацию ее тела завершает исполнение танго.

Но режиссер и актриса сознательно сохраняют в телесном языке героини рецидивы ее плебейского происхождения. При первом появлении на экране в новом статусе и новом платье, в сцене с любовником в кафе-концерте, Мери суетится, хихикает и постоянно одергивает на себе одежду. Позже эти жесты убираются в «свете», но в частном пространстве Маня остается вульгарной дочерью низов. Сидя в будуаре, она «не держит спину», зевает, потягивается и опирается головой на руку, как делала это в мастерской. В бурной сцене ревности она, дергаясь, с «растопыром конечностей», как сказал бы Гоголь, отпрыгивает в сторону, утрачивая плавное, замедленное скольжение и грациозную томность, которые отличали ее пластику до «аффекта».

¹⁴⁶ Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. М.: Худож. лит., 1991. С. 102–103.

Особенно любопытен финал фильма, в котором режиссер разделяет монтажом ее тело на эротизированную ногу и архаизированно-вульгарную руку. Когда Мери перешагивает через труп покончившего собой аристократа, ее разорившегося любовника, Бауэр дает крупный план ее изящной ступни в прозрачном чулке и танговых туфельках. Этому плану противопоставлен ее выразительный жест отвращения – выставленная вперед ладонь с растопыренными пальцами, который возвращает героиню в область жеста не этикетного, но заклинательного, фольклорного. Это принятый магический жест отпугивания нечистой силы или плохой приметы.

Подобная пикантная смесь фольклорного, вульгарного и этикетного, низкого и высокого телесных языков отличала манеру игры первой европейской кинозвезды Асты Нильсен. Она, «плоскогрудая Венера», то «мещанская, то циническая», стала идолом масс и одновременно идеальной героиней декадентов, воспевающих ее андрогинное тело, «божественное в худобе»¹⁴⁷. В мемуарах она писала: «Одни считали, что секрет успеха – в моих говорящих руках, другие – в „демоническом одухотворенном эротизме, который проистекает из моей абстрактной худобы“, третьи – в выразительности рта»¹⁴⁸. «Абстрактную худобу» торса Нильсен подчеркивали длинные тонкие руки и ноги – «копытца в сандалиях», «ноги, в которых есть порода и вырождение»¹⁴⁹. «Твои движения как цифры», – писал Юрий Анненков в своем стихотворном обращении к Нильсен, не уточняя, что он понимал под этой «цифровостью» (зашифрованность?). Телесный язык Нильсен действительно воспринимался как необычный: играя часто женщин низкого происхождения (служанок, артисток цирка, цыганок, дикарок), она воспроизводила пластику эротизированной дивы, которая действует в рамках поведения леди, то есть поведения стереотипно грациозного. Но, вводя узнаваемый «грациозный» стереотип, Нильсен одновременно разрушала его, пользуясь в то же время вульгарными, мужскими, комическими, детскими, нецивилизованными, «дикими» жестами, недопустимыми в кодах хорошего поведения. Она хлопала себя и своих собеседников по коленям, животу и заду, демонстрировала полное отсутствие навыков обращения с ножом и вилкой, сидела на столе и на полу, ходила на скрюченных ногах с вывернутыми ступнями и коленями, упиралась в бок обеими руками, курила не как леди, а как кучер и т. д. Она перешла границу приличий, став «Шехерезадой тысячи и одного бульварного романа»¹⁵⁰, что хорошо ощущали ее почитатели, воспринимавшие ее игру как «неожиданную», «естественную», «драматичную».



Эротический фетиши – нога; Магический жест руки. Кадры из фильма «Дитя большого города». 1914

¹⁴⁷ Анненков Ю. Аста Нильсен // Киноведческие записки. 1998. № 40. С. 260.

¹⁴⁸ Нильсен А. Безмолвная муза. Л.: Искусство, 1971. С. 171.

¹⁴⁹ Беляев. Пляды. С. 267.

¹⁵⁰ Там же. С. 267.

Андрей Белый в «Петербурге» в поисках телесного языка новой женщины создает образ Софьи Петровны из смеси вульгарности, истеричности (знака вырождения) и манер леди. Как декадентка, она осваивает «мелопластику». Но автор дает ей смех (истерический или демонический) как приметку «неприличного» и физиологического тела: «молодой, не светский хохот» удивлял, она «хохотала без устали», так что становилась пунцовой и «испарина выступала на крохотном носике» (65). Смех совпадает с другими признаками истерии: «она грохнулась на пол, царапая и кусая ковер; вдруг вскочила, простерла в дверь руки» (69); упала на стул и «на всю комнату разрыдалась» (112)¹⁵¹.

Моделирование пролетария. Безжестие и анимальность

Максим Горький в романе «Мать» (1904) впервые вывел в качестве главных героев людей нового для России класса – рабочих – и выделил этот новый класс через особые техники тела. Хотя речь в романе идет о массовых движениях (фабричный труд и демонстрации, спонтанные и организованные) и о прямом физическом насилии (побои, истязания, пытки, когда «рвут тело, ломают косточки» (56); «крепко» бьют по лицу или «лениво» по голове), жестовый язык героев подчеркнуто аскетичен. Горький избегает упоминания любого физиологического проявления: его герои-рабочие не едят, а лишь пьют чай или водку; они не икают, не рыгают, не совокупаются и т. д.

Роман населен людьми из разных социальных слоев (рабочими, крестьянами, интеллигенцией, дворянами, служащими), но автор дифференцирует их телесный язык лишь по двум-трем критериям (на которые я укажу позже), оставляя им для выражения эмоций одинаковую жестикуляцию: растерянность – «разводя руками» (55), виноватость – наклонив голову (рабочий «виновато улыбнулся» (71); девушка-интеллигентка «улыбалась, наклонив голову» (33)); грусть – «вздохнув, опустила глаза в землю» (83); нервность – смена темпа движения («быстрым жестом обеих рук взбил волосы на голове» (57), радость – «приложила руку к сердцу и ушла, бережно унося ласку» (75). Даже жесты матери, Ниловны, чье развитие составляет сюжет романа, стереотипно «записаны» в текст.

Зато социальная дифференциация четко разработана через принятый код неравенства в осанке и походке, через темп движения, через технику касания/некасания, подвижность кисти, пальцев и ноги (высший класс) – широкий жест всей рукой от плеча (низший класс).

Прямой – согрбившийся. Основное социальное различие между господином и рабочим, акцентированное в романе, – это прямая и согнутая спина. Рыбин бросает Софье: «И спина у вас пряма для рабочего человека» (34, 223).

Мать охарактеризована движениями бытовыми и рабочими (моет посуду, топит и чистит самовар, стирает), которые должны были бы придать ее фигуре активность и силу. Но в первой половине романа через манеру стоять и сидеть, в которой проступают покорность, бессилие и приниженность, Горький выделяет ее социальную подавленность: она закрывает лицо, ее спина лишена напряжения, голова опущена, корпус не прямой. Мать стоит, «прижав руки к груди», качает головой и всхлипывает, «утирая лицо фартуком» (19); «бессильно опустилась на лавку» (20); «ткнулась лицом в подушку и беззвучно заплакала» (45); «медленно опустилась на стул с опустошенной головой» (46); «выла, закинув голову» (76); «боком, осторожно, прошла» (91). Придуманная ей Горьким мимика повторяет «согнутость» спины: шрам на лице искривил, «согнул» бровь; у матери выражение лица было, «как будто она всегда пугливо прислушивалась» (11). Она заимствует «прямую выправку» господ как маску, скрывающую ее неуверенность: «Стараясь подавить свой страх, она двигалась не боком, как всегда, а прямо, грудью вперед, – это придавало ее фигуре смешную и напыщенную важность. Она громко

¹⁵¹ Здесь и далее роман цитируется по изданию *Белый А.* Петербург. М.: Худож. лит., 1978.

топала ногами, а брови у нее дрожали» (52); испытывая ненависть – «она выпрямилась» (54). Выпрямленность у угнетенных связывается с открытым выражением протеста: избитый Рыбин «выпрямился, поднял голову» (295).

Нога – рука – кисть – палец. Активная часть тела, выделенная для жеста, у господ – нога (топает) или разработанная кисть; у рабочего – рука, действующая от плеча, а основной жест – удар кулаком по столу (в нормированной театральной эстетике закрепленный за вульгарным персонажем низкого происхождения). Михаил Власов в гневе ударил кулаком по столу (7); Павел пришел пьяным и «ударил кулаком по столу, как это делал отец» (9). Вариация: Рыбин ударил ладонью по столу (222). Офицер же «топнул ногой» (191); избивающий Рыбина жан-дарм «затопал ногами» (295).

Офицер производит движения пальцами и подвижной кистью: «быстро хватал книги тонкими пальцами белой руки, перелистывал их, встряхивал и ловким движением кисти отбрасывал в сторону» (49); «хрустнул пальцами тонких рук» (50); «мигнул правым глазом, оскалив мелкие зубы» (51). У революционера-интеллигента действуют ладони и пальцы («крепко потирая руки» (81); «подняв палец кверху»; «крепко пожимая руку»).

В *контакте* господина подчеркнуто не касаются тела, рабочие же трогают друг друга. Сизов «потряс руку. Взял мать за плечо» (57); «схватили, толкнули вперед» (67); «толкнув мать в плечо, сказал» (69); «она двигалась, расталкивая толпу» (68); Рыбин при разговоре легонько ударяет Власову по плечу (219). Крестьяне постоянно трогают себя: «солидно погладил бороду» (101, 105); забрал бороду в кулак, (303); выпустил бороду из кулака, расчесал ее пальцами (303).

Директор фабрики, наоборот, дает пример культуры некасания, которое, в первую очередь, распространяется на «нечистых»: «отстраняя рабочих со своей дороги коротким жестом руки и *не* дотрагиваясь до них» (71); перед ним снимали шапки, кланялись ему – он шел, не отвечая на поклоны (71); кто-то сверху протянул ему руку, «он не взял ее» (71). Его поведение указывает на отношения асимметрии между неравными, поэтому он не касается рабочих.

«Безжестие» и анимальность. Рисуя «новых людей», революционеров-пролетариев, Горький наделяет их сдержанной жестикуляцией. В отличие от крестьян и рабочих, они не касаются своего тела, темп их движений размеренный, как у господ, и их руки «не действительны» как знак владения собой, они спрятаны или зажаты: Павел ходит «заложив руки за спину» (59) или «стоит, стискивает руку» (18). Даже на политической демонстрации и в аффекте «Андрей пел, руки у него были сложены за спиной, голову он поднял вверх» (181). Эта сдержанность («безжестие»), отличающая «новых рабочих» – признак городской цивилизации по отношению к крестьянской культуре подчеркнутого широкого жеста и касания себя, – противостоит грубым жестам насилия («анимальности») «старых» рабочих на первых страницах романа. Телесный контакт в интимной сфере «анимальных» героев – между женами и мужьями, родителями и детьми – построен на насилии: ссорились с женами «не щадя кулаков». Молодежь, устраивая вечеринки, «танцовала», но истомленные трудом люди быстро пьянели, и во всех грудях пробуждалось непонятное раздражение, они «бросались друг на друга с едким озлоблением зверей»; возникали «кровавые драки», которые кончались увечьями и убийствами (4). Отец «оттаскал за волосы» ребенка; мальчик (четырнадцати лет) взял в руки тяжелый молоток и пошел на отца, «взмахнул молотком» (7).

Агрессивные жесты – принуждения, угрозы, нападения – перенимаются в сцены любовного контакта между мужчиной и женщиной. Так показано сватовство старшего Власова: «он поймал ее в темных сенях и, прижав всем телом к стене, просил глухо и сердито: – Замуж за меня пойдешь? – Ей было больно и сердито, а он грубо мял ее груди, сопел и дышал в лицо, горячо и влажно. Она попробовала вывернуться из его рук, рванулась в сторону. Задыхаясь от стыда и обиды, она молчала...» (28). Горький подчеркивает «анимальность» Михаила Вла-

сова и мимикой (на его лице «страшно сверкали крупные желтые зубы» (7)), и особенностями конечностей («спрятал за спину свои мохнатые руки» (7)), и голосом («зарычал» (28)).

«Безжестие» революционеров смягчено по сравнению с отчужденной выдержанностью господ тем, что пролетарии-аскеты снабжены интимной сферой и робкими проявлениями нежности. Хотя контакт Павла с матерью крайне сдержан (редки объятия, отсутствуют поцелуи), они касаются друг друга – в основном это пожатие ладоней. В том же тоне сдержанности описана ласковость материнских жестов: «села рядом и обняла сына, притягивая голову его к себе на грудь» (9), «гладила рукой его потные, спутанные волосы» (10), «молча похлопала его по руке» (45).

Разрабатывая ораторскую жестикуляцию Павла, Горький закладывает клише нового героя, которые развиваются после революции. Оратор Павел дается в перспективе, издали, из толпы («глядя на знамя вдали, она – не видя – видела лицо сына, его бронзовый лоб» (178)), поэтому из этой перспективы воспринимаются только подчеркнутые жесты: «широко взмахнув рукой, он потряс в воздухе кулаком» (70)¹⁵². Лишая героя активного жеста (фабричный труд не присутствует в повествовании), Горький описывает единственное поле его деятельности – чтение и политические споры – в глаголах хаотического движения, сообщая характеру обращения со словом моторную агрессивность: «Порою ей казалось, что <...> оба ослепли: они тычутся из стороны в сторону в поисках выхода, хватаются за все сильными, но слепыми руками, трясут, передвигают с места на место, роняют на пол и давят упавшее ногами, задевают за все, ошупывают каждое и отбрасывают от себя» (64).

Революционера Андрея Горький снабжает инфантильными жестами, они работают на характеристику обаятельного комика с украинским говором. Телесный образ «хохла» строится на несоответствии большого роста и шаловливо-неловких движений: он «тяжело возил ноги по полу», как делает ребенок (43), и трет голову руками; «качается на стуле» и «зевает» (21) (крайне редкая физиологическая характеристика). Горький дает и правильное чтение этой телесной пластики: в его «угловатой фигуре, сутулой, с длинными ногами» было что-то забавное (22). Он совмещает широту жестов «славянского богатыря» (34) («широко шагнул», «тряхнул головой» (49)) и эксцентрику, заставляя двигаться «не те» части тела: он «дрыгнув ногами и так широко улыбнулся, что у него даже уши подвинулись к затылку» (23).

Менее приемлемо для Горького смешение мужского и женского жестовых языков, которое он наблюдает в нервных эмансипированных и поэтому ненатуральных революционерках. Роль отрицательного индикатора играет *темн*

¹⁵² Об ударе кулаком как универсальном жесте, меняющем значение после революции, см. вторую главу.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.