

Содержание

Введение	7
Моторная иннервация с точки зрения физиологической эстетики	17
Обезличивание: освобождение или закабаление?	30
Переплетение дискурсов: на подступах к психологии искусства	56
1. Звукоречь: психологические источники русской футуристической поэзии	65
Движение как материальный проводник аффекта	71
Заумный язык: вопрос языковых конвенций или субъективных эмоций?	84
Психолингвистическая идея звукожеста у Шкловского и ее источники	101
Джеймс и Вундт о жестовой выразительности, передаче аффектов и коммуникации	110
2. Моторные импульсы в поэзии: формалисты о декламации стихов	129
Институт живого слова	129
Методы психофизиологических исследований поэзии	168
Формальные эмоции и проблема их воплощения	199
3. Партитуры движения: Лев Кулешов о психологии натурщика	221
Разложение образа	231
Рефлексология и тейлоризм	264
Критика подхода Кулешова	300
4. Концепция вчувствования Сергея Эйзенштейна и ее истоки	304
Чувствующее тело зрителя: теория эмпатии Эйзенштейна между Липпсом и Бехтеревым	312

Совпасть с образом: Эйзенштейн и эстетическая теория XIX века	323
От оптического стимула к подражательной моторной реакции	344
Двигательное торможение, воля и познание	362
Эйзенштейн и реакции кинозрителей	392
5. Пульс фильма. Психофизиологические исследования кинозрителей	404
Проверка голливудских эмоций: Уильям Марстон на студии Universal	440
Рефлексы зрителей-пролетариев и крестьян	468
Послесловие. Современная нейрокогнитивная эстетика и исторические уроки «Психомоторной эстетики»	520
Список литературы	527
Источники иллюстраций	562
Предметно-именной указатель	569

Введение

...глухие физиологические процессы, управляемые ритмом кровообращения, вызывают в нас стремление к деятельности; и этот темп нашей крови мы переносим на творчество образов¹.

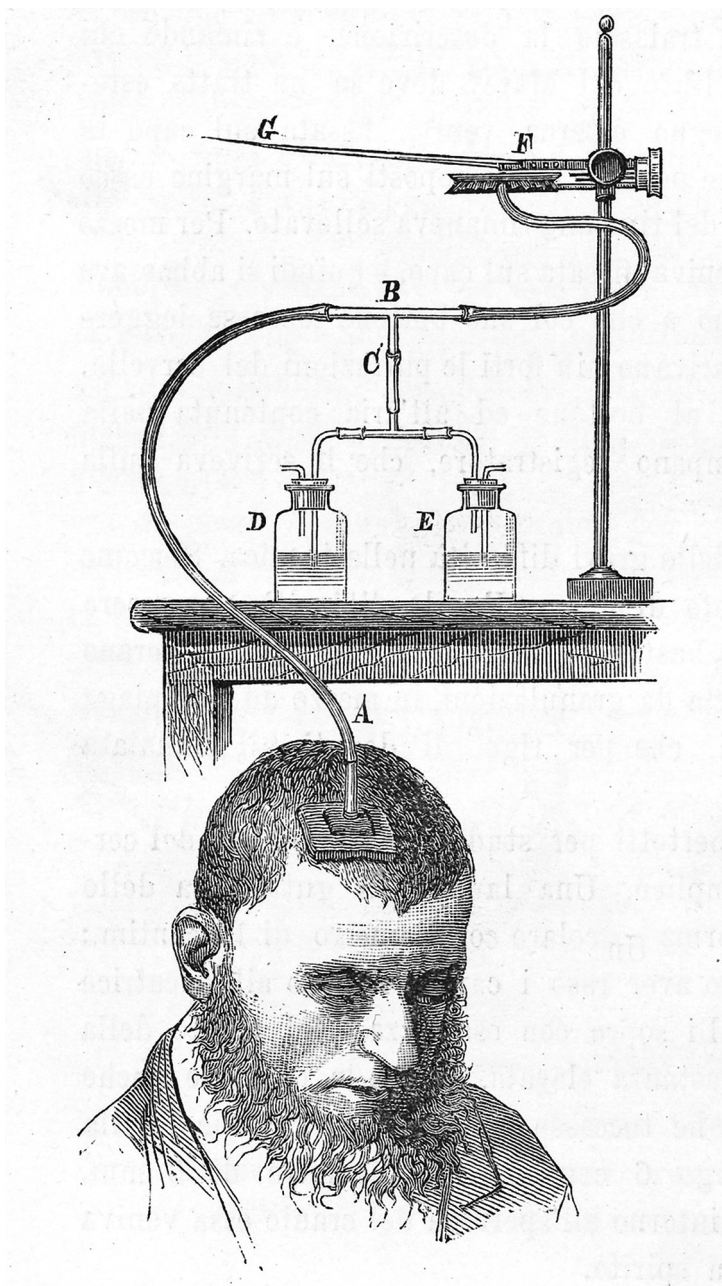
Андрей Белый

Психология как научная дисциплина возникла в конце XIX века, когда она отмежеввалась от философии и взяла курс на точные науки. Важнейшим шагом на этом пути стал отказ от метафизического понятия «души» в пользу нейрофизиологических подходов к психике. Как писал в 1890 году основоположник американской психологии Уильям Джеймс, душу нужно считать «средой, в которой комбинируются результаты множества процессов, происходящих внутри мозга»². По утверждению Джеймса, только такая «психофизическая» формулировка, постулирующая соответствие между психическими состояниями и нервной деятельностью, открывает долгосрочные перспективы для исследования науки, претендующей на то, чтобы оставаться в рамках «не метафизического, но позитивистского знания»³. В тот же период в Германии Вильгельм Вундт подвел под психологию естественнонаучный фундамент. По его мнению, изучать психику при помощи широко распространенного метода самонаблюдения

¹ *Белый А. Эмблематика смысла (1909) // Символизм как миропонимание / Под ред. Л. А. Сугай. М.: Республика, 1994. С. 66.*

² *James W. The Principles of Psychology. Vol 1. New York: H. Holt and Co., 1890. P. 181.*

³ *Ibid. P. 182.*



Ил. о.1. Аппарат для записи «мозгового пульса», использовавшийся итальянским ученым Анжело Моссо для регистрации притока крови к лобной части мозга во время решения умственных задач пациентом.

недостаточно, так как человек не может уследить за бессознательными процессами. Чтобы дополнить интроспекцию как метод, Вундт разработал процедуры лабораторного анализа элементарных мыслительных функций и ввел в оборот рабочие определения стимула и реакции. Он измерял силу отклика подопытного, рассчитывая скорость прохождения импульса от нервных центров к мышечным тканям. Современникам и последователям стало казаться, что ключ к эфемерной, неуловимой жизни человеческой души наконец-таки найден, что ее теперь можно измерять и анализировать. Экспериментальные лаборатории принялись зондировать механизмы чувственного восприятия, памяти, умственных и аффективных процессов, разлагая сложнейшие психические функции на элементарные составляющие и выискивая их материальную основу. Во Франции знаменитый психиатр и невролог Жан-Мартен Шарко стал вести фотографическую документацию спазмов и параличей «истерических» пациентов в поисках следов перенесенных ими душевных травм¹. Итальянский ученый Анджело Моссо измерял увеличение поступления крови в мозг, когда испытуемый проделывал определенные задачи в уме (ил. о.г)².

¹ О теории травматического невроза Шарко и его фотографировании судорожных припадков, якобы изображающих эмоции (*passionate attitudes*) его истерических пациентов, см. *Fletcher J. Freud and the Scene of Trauma*. New York: Fordham University Press, 2013. P. 19. Характеристика неэтичного обращения Шарко со своими пациентами дана в книге *Didi-Huberman G. Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*. Paris: Macula, 1982.

² *Mosso A. Sulla Circolazione del Sangue nel Cervello dell'Uomo: Ricerche Sfigmografiche*. Rome: Coi tipi del Salviucci, 1880. Подопытный, крестьянин Микеле Бертино, получил черепную травму, в результате которой на лобном участке стало возможно прощупывать под кожей пульс. Предвосхищая методы современной нейронауки, Моссо в своих экспериментах просил пациента совершать умственные действия, например читать молитву или решать математическую задачу, а в это

Возникновение институтов так называемой физиологической психологии создало дискурсивное пространство, в котором телесные симптомы интерпретировались как индикаторы внутренних процессов. Лаборатории начали разрабатывать специальные инструменты и методы для графического изображения мышечных сокращений, изменения дыхания, давления и пульса, считавшихся показателями нервной деятельности. Разрабатывая эти направления, психология постепенно расшатывала общепринятые представления о суверенном субъекте и его индивидуальном, подконтрольном ему внутреннем мире. Новые горизонты, которые открывала эта наука, завораживали исследователей и вместе с тем порождали стремление к контролю над телом и психикой. С одной стороны, ученые опускались в недоступные доселе глубины, где все было незнакомым, а привычные философские категории не работали. То, что когда-то метафорически называлось «движениями души», вдруг предстало в виде цепочек нервных реакций и рефлекторных автоматизмов. Новейшие исследования выявили обширные области человеческого поведения, неподвластные сознательному управлению. Представления о чувствах, действиях, мыслях и других душевных проявлениях вдруг начали терять свою привычную форму, представ в виде нервных процессов, дробящихся на электрические и химические сигналы между клетками. С другой стороны, научные открытия стимулировали позитивистское желание разложить по полочкам все детали, установить «нормы» и отклонения, а главное, найти практическое применение новым представлениям

время аппарат регистрировал усиление пульсации, указывающее на прилив крови к мозгу. Об этом исследовании как о предвестнике современных методов нейропсихологии см. *Legrenzi P., Umiltà C.A. Neuromania: On the Limits of Brain Science / Trans. F. Anderson. Oxford: Oxford University Press, 2011. P. 14.*

о физической первооснове мыслительных процессов. Покорение внутреннего мира продолжалось в этом направлении и в XX веке.

Рождение психологии пришлось на эпоху модерна. Этот период ознаменовался глубокими изменениями в социальных структурах, когда дали трещину вековые законы и негласные устои, регулировавшие права, ценности, возможности и самоопределение человека. Возникновение массовой культуры и авангарда перевернуло представления о том, что является искусством и как его воспринимать. Механизация — как отмечает Зигфрид Гидеон — вторглась во все сферы жизни, от производства товаров и услуг до транспорта, сообщения, военной промышленности, медицины и культуры¹. Повседневная жизнь в индустриальной городской среде стала все более отличаться от жизни крестьянских провинций. По словам Георга Зиммеля и Вальтера Бенямина, чувства горожан ежедневно подвергаются шоку и гиперстимуляции, их повседневный опыт распадается на бессвязные фрагменты, а чувство социальной принадлежности становится все более зыбким. В статье «Орнамент массы» 1927 года Зигфрид Кракауэр заявляет, что символами его эпохи являются движения рук рабочих на конвейере и синхронное выбрасывание ног танцовщиц канкана «Тиллер Герлз»². Эти повторяющиеся движения, согласно Кракауэру, показывают, насколько современный человек обезличен, анонимен, замкнут и отчужден от плодов своего труда — ведь вся его жизнь сводится к одному телодвижению, к одному просчитанному эффекту в механизме экономики. С другой стороны, как конвейерная линия,

¹ *Giedion S. Mechanization Takes Command, a Contribution to Anonymous History. New York: Oxford University Press, 1948.*

² *Kracauer S. The Mass Ornament: Weimar Essays / Trans. T. Y. Levin. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995. P. 84.*

так и массовые шоу стали источником новых ощущений, новых режимов расходования энергии, как физической, так и психической. В таком ключе эти явления стали объектом изучения прикладной психологии — молодого направления, вышедшего из экспериментальной психофизиологии XIX века. К 1920-м годам эта наука уже прочно утвердилась в промышленных сферах, где требовался подбор рабочих с хорошей координацией, требовалось исследование условий, приводящих к хронической усталости и выгоранию, выделение способов психологического воздействия в рекламе и на плакатах по технике безопасности и т. п. Массовые зрелища и кинопоказы также стали предметом интереса психологов, пытавшихся объяснить, каким образом эти представления влияют на нейрофизиологические процессы, управляющие вниманием, памятью, эмоциями и закладкой новых поведенческих программ.

Однако проникновение научных идей в разные области культуры не происходило односторонне, сверху вниз. Многие художники и писатели эпохи (особенно новаторы, восставшие против классических форм репрезентации) обращались к психологическому дискурсу в поисках прозрения и вдохновения. Они хотели найти методы, которые бы позволили описать изменчивые состояния сознания и запечатлеть, как возникают и распадаются ощущения, мысли и настроения. Авангардистов более не удовлетворяли общепринятый язык и изобразительные традиции; их интриговали открытия психологов, нашедших органические связи между внутренними состояниями и телесной моторикой. Одновременно с ними филологи, искусствоведы и теоретики кино обращались к науке для того, чтобы понять природу психологических процессов, лежащих в основе восприятия новых форм, — например, чтобы оценить роль кинестетических и ритмических

ощущений в формировании общего эстетического впечатления от произведения искусства. А еще часть работников сферы культуры, таких как менеджеры киноиндустрии, коммерческие рекламодатели и политики-пропагандисты, обращались к психологии, чтобы выработать техники для завоевания популярности у масс и контроля над реакцией аудитории.

В данном исследовании меня интересовало то, как идеи, взятые из физиологической психологии, проявились в теории и в художественной практике в разных областях культуры 1910–1920-х годов. В эти десятилетия, ключевые для совместного развития художественного модернизма и индустриальной эпохи модерна, в междисциплинарном дискурсе XIX века на стыке психологии и искусства зародились новые вопросы о роли движения и мышечного чувства в творчестве. Я ввожу термин «психомоторная эстетика» для обозначения этого многогранного дискурсивного феномена. Несмотря на то, что взаимопроникновение идей между научной и художественной средой проявлялось в различных формах, и в каждом случае за ним стояли разные мотивации, есть одна основополагающая особенность, обеспечивающая описываемому мной явлению эпистемологическую целостность. Психомоторная эстетика была системой теоретических концепций и практик, делавшей упор на мышечном движении как неотъемлемой части когнитивных и аффективных процессов. В такой парадигме особый интерес вызывали не только выражения эмоций, о которых писал, например, Дарвин во влиятельном трактате, посвященном этой теме, в 1872 году¹. Артикуляция звуков в речи, автоматизмы пишущей руки,

¹ Darwin C. *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. London: John Murray, 1872.

непроизвольные жесты, сопровождающие реплики говорящего, микродвижения зрителей, синхронизированные с действием на экране, — это лишь некоторые примеры телесных проявлений, ставших предметом внимания художников и теоретиков. В своем исследовании я изучаю, как теоретически осмыслялись двигательные реакции и к чему эти интерпретации приводили.

В главах этой книги исследуются концепции движения тела, относящиеся к созданию литературных текстов, художественно-исполнительской деятельности, актерской игре в кино и к опыту кинозрителя. В работе показывается, каким образом идеи, практики и стратегии репрезентации, родившиеся из научного дискурса, повлияли на производство искусства, а также на его рецепцию публикой, исследователями, представителями кинопромышленности и просвещения. Проведенный анализ свидетельствует о том, что, обращаясь к глубинным знаниям психофизиологии, художники и теоретики сформулировали новые вопросы о природе творческой деятельности и эстетического переживания. Жесты и движения стали считаться неотъемлемой частью творческого процесса и восприятия искусства. Такие телесные проявления стали рассматриваться как точка запуска сложных внутренних переживаний и как мера их интенсивности. В то же время складывался новый подход к осмыслению продуктов художественного творчества — стихов, перформанса, фильмов. К художественным формам начали относиться как к матрицам, или моделям, служащим для того, чтобы вызывать те или иные эмоции. Произведения искусства стали анализироваться как комбинации стимулов для получения определенных кинестетических и аффективных ощущений. В этой работе я прослеживаю зарождение концепций, инициировавших этот процесс, и исследую его последствия.

Кроме того, эта книга рассматривает издержки биологического подхода к искусству, такие как физиологический редукционизм, нормативные стандарты и ложная ясность в интерпретировании внутреннего опыта. Подвергая сомнению утверждение о том, что телесные проявления предоставляют ключ к психологическим процессам, книга указывает на слепые пятна и апории, сопровождавшие выявление такой, якобы объективной «правды тела» в научных лабораториях и в культурных объектах. Каким образом эта «правда» была связана с доступными на то время технологиями и аналитическими методами экспериментаторов? До какой степени она отражала культурные идеологии и социальные иерархии эпохи? Как нейрофизиологический дискурс сформировал современное представление о творчестве, особенно же о дихотомиях инстинктивного и искусственного, заложенного и выученного, общечеловеческого и личного, автоматического и осознанного, вынужденного и игрового, безгранично открытого к изменениям и предустановленного? Эта книга рассматривает подобные проблемы на конкретных исторических примерах, чтобы выявить линии напряжения, проходящие между двумя компонентами понятия «психомоторный» — «психологический» и «моторный», — где первый элемент признаёт непознаваемую сложность человеческого мышления, а второй подразумевает механистический, управленческий взгляд на автоматизмы нервной системы.

Споры, спровоцированные вторжением нейрофизиологии на территорию искусства, резко выдвинули на первый план все тревоги индустриальной эпохи. В исторических исследованиях Ансона Рабинбаха, Фридриха Киттлера, Сесилии Тики, Марка Сельцера, Сары Даныус, Фелисии Маккаррен, Уте Холль и других авторов, описывающих технологическую сторону модерна, наглядно

показано, как различные модернистские практики пытались осмыслить стремительно меняющиеся представления об общественной роли, автономии и цельности личности, а также свободе воли в условиях технологической революции¹. Данное исследование предполагает, что кризисы модерной субъективности — радикальный пересмотр нашего опыта как обезличенного, фрагментарного и потенциально программируемого — предугадываются уже в нейрофизиологическом тестировании процессов восприятия. По мере того как ощущение, чувство, мысль, действие, экспрессия и другие психологические функции растворялись в паттернах иннерваций, записанных лабораторными инструментами, индивидуальное «я» представляло как циркуляция импульсов — картина, одновременно обезкураживающая, освобождающая и соблазнительная, в том смысле что она уничтожала уже и без того рушившуюся идею рационального, суверенного субъекта и открывала новые горизонты для изучения и использования бессознательного. Переворачивая с ног на голову картезианское *coqito*, экспериментальная психология рубежа веков утверждала, что вся структура мышления обусловлена особенностями нашей нервной системы, включая цикл обратной связи между мышцами и центральной нервной системой.

¹ *Rabinbach A.* The Human Motor: Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity. Berkeley: University of California Press, 2016; *Kittler F.* Gramophone, Film, Typewriter. Stanford, CA: Stanford University Press, 1999; *Tichi C.* Shifting Gears: Technology, Literature, Culture in Modernist America. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1987; *Seltzer M.* Bodies and Machines. New York: Routledge, 1992; *Danius S.* The Senses of Modernism: Technology, Perception, and Aesthetics. Ithaca: Cornell University Press, 2002; *McCarren F.* Dancing Machines: Choreographies of the Age of Mechanical Reproduction. Stanford, CA: Stanford University Press, 2003; *Holl U.* Cinema, Trance and Cybernetics / Trans. D. Hendrickson. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2017.