



Проблема художественности в научном кинематографе 1930-х гг.
(на материале фильма «Физиология и патология высшей нервной деятельности»)

С.В. Дымицкий

аспирант ЕУСПб

ORCID: 0009-0005-9680-1180

AuthorID: 4332-3767

DOI: <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-62-4-37-55>

В статье рассматривается научный фильм «Физиология и патология высшей нервной деятельности», посвященный учению академика И.П. Павлова. На основе впервые вводимых в научный оборот архивных документов реконструируется история создания фильма, которая позволяет выявить принципиальные противоречия в установках участников кинопроцесса. В 1930-е годы, ставшие переходным периодом для советского научного кинематографа, Комитет по делам кинематографии и научные консультанты ожидали от научного фильма в первую очередь сухую демонстрацию документального материала, адресованную узкопрофессиональному зрителю. Кинематографисты, в свою очередь, ориентировались на свой опыт работы в игровом кино, стремились воздействовать на зрителя художественными средствами и обращались к максимально широкой аудитории. Как показано в статье, такое столкновение ценностей привело к созданию своеобразного гибридного продукта, характерного для научной кинематографии 1930-х годов.

The article examines the scientific film “Physiology and Pathology of Higher Nervous Activity” about the theory of Academician I. P. Pavlov. Based on archival documents first introduced into scientific discourse, the process of the film's creation is reconstructed, revealing fundamental contradictions in the attitudes of its participants. In the 1930s, which was a transitional period for Soviet scientific cinema, what both the Committee for Cinematography and the scientific advisers expected from a scientific film was, first and foremost, a stark presentation of documentary material addressing a narrow professional audience. The filmmakers, on the other hand, drawing on their experience in feature films, sought to influence the viewer through artistic means, and appealed to the widest possible audience. The article demonstrates that this clashing of values led to the creation of a hybrid product typical for the scientific cinema of the 1930s.

Научное кино на рубеже 1920–1930-х гг.

В годы «Великого перелома» научная кинематография в СССР была подвергнута резким преобразованиям. Начался отход от доминировавшей в 1920-е годы «культурфильмы» — под этим словом подразумевались «все “неигровые” ленты — жанры кинопублицистики, жанры и виды научного кино» [2, с. 15] от видовых и этнографических картин до санитарной пропаганды и авангардистских экспериментов Дзиги Вертова. Особенно характерным для культурфильмов было использование игрового сюжета, в который подспудно вкраплялись просветительные элементы. К началу Первой пятилетки и термин, и стоявший за ним подход были подвергнуты развернутой критике [11].

1930-е годы стали переходным и во многом противоречивым периодом для научного кинематографа. С одной стороны, он впервые получил самостоятельное институциональное оформление. 7 декабря 1929 года вышло постановление СНК СССР «Об усилении производства и показа политико-просветительных кинокартин», которое обязывало производственные киноорганизации «выделить особые секторы по производству политико-просветительных картин» [15]. За ним в 1930 году последовало образование студии «Культурфильм», которая просуществовала всего год и была закрыта уже в 1931-м. 11 февраля 1933 года вышло постановление СНК СССР, реорганизовавшее «Союзкино» в Главное управление кинофотопромышленности (ГУФК) [16]. Этим постановлением учреждался новый трест «Союзтехфильм». Существовавшие при Ленинградской и Московской студиях цеха, специализировавшиеся на производстве научного кино, выделились в самостоятельные кинофабрики [2, с. 19–21], а новосибирская «Сибсовкинофабрика» была реорганизована в Сибирскую фабрику учебной, научной и технической фильмы [3, с. 758], что обеспечило трест производственной базой.

С другой стороны, институционализация научного кинематографа сопровождалась сужением допустимого тематического репертуара и выразительных средств. С точки зрения партийного руководства, главным приоритетом была массовая подготовка профессиональных кадров для разворачивающегося индустриального строительства. Исходя из этого, первичная цель научного кино понималась как передача конкретных знаний и навыков узкоспециализированной аудитории, и, как отражает название треста «Союзтехфильм» или названия студий «Мостехфильм», «Лентехфильм», именно учебные, инструктивные, «техничко-пропагандистские» фильмы должны были стать

их основной продукцией. В первой половине 1930-х годов популяризаторское направление официально практически сходило на нет. В противовес фабульным культурфильмам научное кино начинает пониматься как непосредственная, технически и политически грамотная инструкция.

Дискуссии того времени о предмете научной кинематографии и, что еще более значимо, о допустимых в ней средствах выразительности нашли отражение на страницах журнала «Пролетарское кино». Как видно из этих публикаций, между критиками и теоретиками с одной стороны и режиссерами — с другой обозначился разрыв. С точки зрения режиссеров, никакого непреодолимого различия между средствами игрового (или «художественного») кино и кино научного быть не должно. Б.А. Альтшулер¹ — тогда еще молодой режиссер, писал, что «водораздел [между художественным и инструктивным фильмом] надо видеть не в средствах выражения — в характере мышления» [1, с. 39]. Однако мнение руководства выражали скорее статьи Н.М. Иезуитова², который писал, что «термин “творческий метод” относится по существу только к художественной кинематографии», а «учебная кинематография — не искусство, а область педагогики» [7, с. 39]. Таким образом, с точки зрения официально признанной критики, научный кинематограф в принципе не рассматривался как творческая область.

Разрыв между установками режиссеров и кинематографического руководства может быть охарактеризован еще одной иронической, но точной ремаркой Иезуитова: «В учебной кинематографии работают по преимуществу режиссеры, получившие квалификацию работников *художественной фильмы*. Для одних из них учебная фильма — полустанок по пути к художественному кино, для других — область, взятая на откуп после неудач, постигших их в работе над художественной фильмой. И те, и другие, избрав объектом учебную фильму, наполняют ее до краев своими *художественными мечтами*»³ [7, с. 39].

Действительно, в научное кино приходили работать преимущественно уже обладающие некоторым опытом кинематографисты, а не ученые или педагоги. В своей работе они руководствовались в первую очередь не методикой преподавания, а профессиональными представлениями о специфических средствах киновыразительности. Можно отметить, что разрыв между ценностями заказчиков, потребителей и авторов научного кино оставался постоянной проблемой не только в 1930-е годы, но и в последующие десятилетия. Следствием этого конфликта стало постепенное возвращение к научно-популярной форме, новый

¹ Борис Абрамович Альтшулер (1904–1994) — режиссер, сценарист, теоретик и преподаватель ВГИКа. Работал преимущественно в области учебного и научно-популярного кино.

² Николай Михайлович Иезуитов (1899–1941) — кинокритик, историк и теоретик кино. С.И. Усувалиев в диссертации о научной биографии Иезуитова указывает на то, что автор начал свою деятельность в РАППовском журнале «На литературном посту». По мнению Усувалиева, именно стилистика РАППовской критики отразилась и в текстах Иезуитова для «Пролетарского кино» [20].

³ Здесь и далее курсив мой. — С.Д.

расцвет которой произошел во второй половине 1930-х годов, а институциональное оформление — в послевоенные годы.

Однако тяготение к научно-популярному формату, предлагающему более развитую нарративность, расширение средств выразительности и адресацию к разнопрофильной, не узкопрофессиональной аудитории, не покидало режиссеров научного кинематографа никогда. Показательным примером, позволяющим проанализировать амбивалентность, расшатанность представлений о статусе и функциях научного фильма, является учебная картина «Физиология и патология высшей нервной деятельности» (альтернативное название — «Работы академика Павлова», далее для краткости «Физиология») и история ее создания.

«Физиология и патология высшей нервной деятельности»

«Физиология» была в числе наиболее масштабных проектов советского научного кинематографа 1930-х годов — фильм состоит из 3 серий, 21 части, финальная версия фильма занимает около 5000 метров пленки. Первые переговоры с И.П. Павловым о съемках начались еще в 1932 году от лица «Союзкино» [24, с. 251]. Разработка фильма началась в 1933 году, сразу после образования «Союзтехфильма», съемки завершились к 1936 году, однако в условиях Большого террора среди участников съемок обнаружили «враги народа»⁴, что привело к временному запрету картины [5]. Разрешительное удостоверение было получено лишь в 1938 году, в том же году велась разработка не запущенной в производство научно-популярной версии фильма, о которой более подробно речь пойдет дальше. Таким образом, история создания фильма охватывает значимую часть десятилетия, она позволяет рассмотреть ряд «болевых точек» научного кинематографа 1930-х годов.

Для начала кратко обозначу научные и кинематографические стороны процесса. Выбор учения Павлова как научной основы для одного из первых масштабных проектов «Союзтехфильма» представляется закономерным. Фигура Павлова — на тот момент единственного нобелевского лауреата в СССР — обладала огромным символическим значением для репрезентации советской науки на мировой арене. Одним из поводов к запуску фильма в производство стал XV международный физиологический конгресс, проходивший в Ленинграде и Москве 9–17 августа 1935 года. Хотя фильм, вопреки планам, завершить к этим датам не удалось, отдельные его фрагменты были показаны на конгрессе, что стало одним из важных способов демонстрации достижений советской науки [24, с. 11–12].

⁴ В найденных на настоящий момент документах не приведены имена ученых, которых потребовали вырезать из фильма. Можно предположить, что к их числу принадлежал П.К. Денисов (1899–1937) — сотрудник И.П. Павлова, расстрелянный в 1937 году по обвинению в «активном участии в контрреволюционной троцкистско-зиновьевской организации» [12]. Этим же фактом можно объяснить, почему изначально фильм был сдан в 22, а не в 21 части, почему в финальной версии отсутствует запланированный фрагмент, посвященный высшей нервной деятельности приматов. Изучением обезьян руководил Денисов, и именно эта часть была вырезана из финальной версии фильма. В это же время другой ленинградский фильм с участием Денисова «Роза и Рафаэль» (1935, реж. В.Н. Николаи) также был временно запрещен к показу [5].

⁵ Профессор А.Ф. Тур (1894–1974) на обсуждении фильма, проходившем спустя чуть больше полугодия после смерти Павлова, говорил: «Одно на меня производит впечатление — покойного слышать я не особенно люблю, но он, действительно, здесь "он", и эти пальцы, его движения рукой — это извечное проявление нетерпимости, когда ему что-нибудь [не] по себе, это я вижу, действительно, Ивана Петровича Павлова. А когда вспомнишь, что это покойник, то немножко неприятно» [5].

⁶ «В самом начале экранизации работ Павловской школы <...> имела место опасность разрыва с группой Павловских работников, во главе которых, в части создания фильма, стоял покойный сын ак. Павлова Вс. Павлов, никак не желавших работать над популярным вариантом» [25, с. 289].

⁷ Петр Степанович Купалов (1888–1964) был учеником Павлова, специалистом по физиологии и патологии высшей нервной деятельности [10].

⁸ Федор Петрович Майоров (1900–1964) работал в физиологическом отделе Института экспериментальной медицины, участвовал в организации Павловских клиник, был секретарем Павловских «сред» [21].

⁹ Николай Александрович Подкопаев (1892–1950) под руководством Павлова исследовал физиологию основных рефлексов [12].

У Павлова уже был опыт работы с кинематографистами. Еще в 1926 году В.И. Пудовкин снял на основе его научных работ фильм «Механика головного мозга», который стал своеобразной вехой в становлении научного кино, был признан «первой советской фильмой, которая может быть названа научно-популярной» [11, с. 125]. Также с середины 1920-х годов в Колтушах начала действовать кинолаборатория [8].

В случае «Физиологии» лично Павлов не консультировал фильм, однако участвовал в отдельных рабочих просмотрах и время от времени давал комментарии по ходу съемок [5]. Смерть академика 27 февраля 1936 года, еще до завершения фильма, придала особенную значимость небольшому фрагменту с его участием, записанному специально для «Физиологии»⁵. При этом среди консультантов и рецензентов фильма сразу началась «борьба за наследство» ученого: каждый отстаивал свое мнение о том, допустима ли та или иная сцена, та или иная трактовка, каждый раз ссылаясь на авторитет и прижизненные высказывания покойного учителя [5].

Что касается непосредственных научных консультантов, для подготовки фильма был собран ученый совет, который изначально возглавил Вс.И. Павлов, сын академика. Не будучи медиком по образованию, Вс. Павлов был личным секретарем отца и, в силу занятости ученого, замещал его при подготовке фильма. Однако в результате конфликта с авторами фильма, основанного, что важно отметить, на нежелании Вс. Павлова разрабатывать фильм в популярном направлении⁶, он довольно быстро отдалился от кинопроизводства. Этот конфликт не сыграл решающей роли в судьбе фильма, так как в октябре 1935 года Вс. Павлов скончался от рака. В итоге в титрах фильма в качестве членов ученого совета были указаны проф. П.С. Купалов⁷, доктор Ф.П. Майоров⁸ (в официальной документации отмечен как основной консультант), проф. Н.А. Подкопаев⁹, доктор В.В. Рикман¹⁰, доктор О.С. Розенталь¹¹, доктор В.К. Федоров¹².

Договор о консультировании фильма был заключен с Всесоюзным институтом экспериментальной медицины (ВИЭМ), организованным по инициативе Максима Горького в 1932 году на базе ленинградского Института экспериментальной медицины и обладавшим особым статусом «высшего научно-исследовательского учреждения СССР в области медицинских и биологических наук» [4]. Следует отметить, что становление системы «Союзтехфильма» и съемки «Физиологии» хронологически совпали с созданием отдела медицинской кинематографии и фотографии внутри ВИЭМ¹³ [9]. Более того, между организациями

¹⁰ Виктор Викторович Рикман (1887–1937) изучал физиологию высшей нервной деятельности, заведовал физиологической лабораторией в Колтушах [13].

¹¹ Осип (Иосиф) Сергеевич Розенталь (1884–1965) был помощником Павлова в Институте экспериментальной медицины [19].

¹² Установить биографические данные на настоящий момент не удалось.

¹³ Благодаря Зою Юрьевну Мазинг за предоставление издания из фондов Музея истории медицины ИЭМ.

разрабатывалось соглашение, согласно которому Ленинградская студия обеспечивала институт кинопленкой (получить ее за пределами ГУФК было практически невозможно), а исследовательские работы института, в свою очередь, потенциально могли быть использованы студией в выпускаемых ей фильмах. [24, с. 38] Таким образом, границы между учебным/популярным кинематографом, рассчитанным на публичную демонстрацию, и кинематографом исследовательским, предназначенным для фиксации эксперимента, оказались изначально размыты. Институту, каждая заинтересованная в своем типе кинопродукции, вступили в «симбиотические» взаимоотношения.

Этот краткий обзор не исчерпывает все научные аспекты, связанные с фильмом и его созданием, но поскольку это исследование относится в первую очередь к истории кинематографа, а не к истории науки, сказанного достаточно, чтобы перейти к кинематографической стороне дела. Выделяя ключевых участников съемочного процесса, необходимо упомянуть художника мультипликации Г.В. Вестфалена. В пределах этого текста нет возможности подробно останавливаться на его работе, хотя созданные им мультипликационные схемы, составляющие не меньше половины фильма и выполненные в конструктивистском духе с очевидным художественным мастерством и вкусом, заслуживают дальнейшего исследования. Главным оператором фильма стал Б.Г. Хренников (1904–?), снявший ряд игровых картин на рубеже 1920-х–1930-х годов (показательно, что для съемок был выбран оператор с опытом игрового, а не документального кино). Однако основной интерес с точки зрения поставленного вопроса о статусе научного фильма для нас представляет режиссер «Физиологии» М.А. Галл.

Марк Ананьевич Галл-Вулих (1892–1952) был человеком, во многом подпадавшим под описанный Иезуитовым тип «неудачника»-игровика, перешедшего в научный кинематограф и привнесшего в него свои творческие амбиции. Галл родился в Одессе, в 1916 году окончил юридический факультет Петроградского университета. Его творческий путь начался уже в зрелом возрасте, после революции. Согласно личному делу, Галл получил диплом актера кино в 1921 году, а в 1924 году окончил Высшую драматургическую школу при Александринском театре, на сцене этого же театра выступал как актер с 1920 по 1924 год. Во второй половине 1920-х годов началась его работа в кино, к началу 1930-х Галл был уже режиссером нескольких игровых картин — «Родной брат» (1928), «Ледяная судьба» (1929), «Не хочу ребенка» (1930). С момента образования «Союзтехфиль-

ма» в 1933 году он начал работать на Ленинградской студии в системе научного кино, в которой и оставался до увольнения в 1948 году [18].

Если учесть сказанное, не удивительно, что Галл был одним из самых ярких сторонников игровых постановочных решений в научных фильмах. В 1946 году, спустя десять лет после работы над «Физиологией», он выступил в Ленинградском Доме кино с докладом-манифестом «О научно-популярном фильме», в котором подробно перечислял все недостатки и ограничения довоенной научной кинематографии [23, с. 1–23]. Одним из основных объектов его критики стал запрет на использование актерской инсценировки, на который в своих воспоминаниях о 1930-х годах с недовольством указывали и другие режиссеры научного кино [17, с. 17–40]. В докладе, поводом для которого стало переименование «Лентехфильма» в «Леннаучфильм», научно-популярное направление провозглашалось как новая синтетическая область, в которой можно будет использовать и совмещать все средства научного, игрового и документально-го кино. Именно научно-популярный формат Галл противопоставлял сухому и прагматичному учебно-техническому фильму, доминировавшему в 1930-е годы.

Если вернуться к «Физиологии», одна из основных проблем при создании фильма заключалась как раз в том, что никто, включая консультантов, кинематографистов и студийное руководство, не имел четкого представления о прагматике и целевой аудитории фильма. «Физиология» была пионерским проектом для молодой научной отрасли советской кинематографии: у студии не было даже юридического образца для составления договора с консультантами¹⁴, не говоря уже о четко выработанных жанровых канонах или методических указаниях.

Единственные четкие инструкции о принципах построения «Физиологии» можно найти в специальном приказе руководителя советской кинематографии Б.З. Шумяцкого¹⁵ по фильму, который требовал: «избежать трактовки предмета *вульгаризаторским* путем (анalogии, *игровые моменты и кинематографические выкрутасы*)» и «точно определить метраж серии <...>, взяв за единицу *академический час или академическую лекцию* с учетом, что показ ленты в пределах лекции прерывается методическими пояснениями педагога» [24, с. 7]. Как видно из этих формулировок и их стилистической окраски, лично Шумяцкий крайне негативно относился к использованию игровых средств в научном кино и считал именно методику преподавания главным ориентиром при создании картин¹⁶.

¹⁴ «М.Л. Кресин: <...> методики составления договоров не только для специально научных, но даже и для учебного фильма пока не существует. Поэтому договора составляются строго индивидуальные». [24, с. 184–186].

¹⁵ Борис Захарович Шумяцкий (1886–1938) — советский государственный деятель, руководитель кинопромышленности с 1930 по 1938 год.

¹⁶ Следует отметить, что этот документ служит одним из подтверждений тому, что установка на производство именно учебно-инструктивных фильмов продвигалась лично Шумяцким. Более широкое распространение научно-популярного формата в конце 1930-х годов можно связать непосредственно с расстрелом Шумяцкого, который позволил режиссерам объявить его политику «вредительской» и таким образом легитимировать научно-популярное направление кинематографа.

¹⁷ Михаил Леонтьевич Кресин (1890–1953) — организатор кинопроизводства, режиссер. В рассматриваемый период заместитель директора кинофабрики № 1 «Союзтехфильм».

¹⁸ Заведующий киноотделом ВИЭМ.

¹⁹ Натан Яковлевич Гринфельд (1884–1962) — революционер, дипломат, организатор кинопроизводства. Директор кинофабрики № 1 «Союзтехфильм» в 1933–1936 годах.

По всей видимости, приказ остался без внимания, так как на протяжении всего процесса подготовки фильма вопрос о целевой аудитории и формате оставался фактически нерешенным. Документация по созданию фильма пестрит противоречивыми репликами, которые встречаются порой в пределах одного и того же заседания: «Кресин М.Л.¹⁷: <...> Предполагаемая картина будет научная, но безусловно, что она будет представлять интерес и для *широкого зрителя*. <...> Волков Н.А.¹⁸: Фильм должен быть строго научным, рассчитанным на *научных работников*» [24, с. 217]. «<...> Все наши помыслы сводятся к съемке в высоком и глубоком смысле научной картины, *абсолютно не рассчитанной на широкую публику*» [24, с. 202–203], — заверял академика Павлова директор студии Н.Я. Гринфельд¹⁹. «Фильм, хотя бы и научный, должен <...> быть понятен и инженеру, напр., и *всякому культурному человеку*» [24, с. 71], — заявлял в это же время Галл. Список таких взаимоисключающих высказываний можно продолжать.

Закономерно, проблема нечеткой прагматики отмечалась и в рецензиях еще в процессе работы над сценарием. «Отсутствие четкости в задании, полученном автором сценария от соответствующих инстанций, сказалось как на конструкции сценария, так и на используемом материале; *сценарий находится на рубеже научно-популярного и научного*; отдельные части его в этом отношении не выдержаны в едином стиле. С другой стороны — одни части несколько перегружены материалом, ненужным для научно-популярной картины, другие же части не охватили всего того материала, который нужен был для документальной научной картины», — писал в отзыве на режиссерский сценарий консультант-методист А.С. Михайлович [24, с. 66]. С самого начала фильм колебался между учебной и популярной установками, а его создатели пытались «усидеть на двух стульях».

Отдельного упоминания заслуживает тот факт, что, кроме научных консультантов, на первых этапах разработки «Физиологии» был также назначен «киноконсультант», который должен был писать отзывы на либретто и сценарии, оценивая их с кинематографической точки зрения. Эта роль была поручена Л.З. Траубергу — соавтору Г.М. Козинцева и, на тот момент, одному из ведущих ленинградских кинорежиссеров. Прецедент назначения киноконсультанта на фильм уникален, такой позиции не встретить в последующие годы советского научного кинематографа. Ее присутствие говорит, с одной стороны, о совсем еще не разработанной технологии подготовки научного фильма, с другой — о невысоком статусе режиссера научного кино, которому не доверяют полностью ни научную, ни кинематографическую сторону дела.

В отзывах Трауберга, которые он писал до 1934 года, когда начало работы над «Возвращением Максима» (1937) вынудило его оставить позицию консультанта [24, с. 28], отмечалась все та же неясность прагматики фильма. Однако в противовес отзывам научных консультантов, которые предлагали больше сосредоточиться на учебных функциях фильма, в рекомендациях Трауберга закономерно сделан акцент на вопросах кинематографической выразительности: «Очень трудно по плану представить, будет ли иметь либретто, подготавливаемое авторами, элемент “образного”. Из двух линий, по которым может пойти “образное” оформление фильма (линия, непосредственно связанная с работой Павлова, и линия чисто научная) — конечно, я предпочел бы первую, но снять ее будет трудно. Поэтому хорошо бы просить у авторов “образного” оформления научной части, особенно в отделе, связанном с человеком. Эта часть, конечно, наиболее спорная, представляется особенно интересной с кинематографической точки зрения. <...> Хорошо бы в либретто (или в сценарии) сократить переполняющую план звуковую “монологическую” часть за счет увеличения живой интерпретации явлений в диалогах или кадрах» [24, с. 195–196]. По такого рода комментариям видно, что у того подхода, который продвигал Галл, была авторитетная поддержка, которая звучала и в отзывах, и на обсуждениях, вплоть до предложения Трауберга фильм «монтировать аттракционно» [24, с. 42] — формулировка, отсылавшая к знаменитой статье С.М. Эйзенштейна [26] — одному из главных манифестов киноавангарда, звучавшему в 1934 году уже как анахронизм.

Неуточненность прагматики и расхождение установок руководства и кинематографистов в итоге привели фильм к своеобразному гибриднему формату. Достаточно строгие научные фрагменты, изображающие схемы и фиксирующие лабораторные опыты, перемежаются так называемыми жизненными примерами, в которых законы физиологии разыграны в повседневных бытовых ситуациях. Сам по себе такой способ построения материала был заложен еще в составленном ученым советом либретто [24, с. 73–178], ведь одной из ключевых научно-идеологических установок фильма было показать, что учение Павлова применимо не только к собакам, но позволяет проникнуть и в механизмы поведения человека. Вопреки упомянутому выше протесту Шумяцкого против «аналогий и игровых моментов», именно аналогия между экспериментально зафиксированным механизмом и постановочной ситуацией стала структурной основой фильма.

При этом конкретные постановочные решения Галла выходят далеко за грань того, что было бы необходимо для иллюстрации того или иного физиологического принципа. В некоторых случаях это выражается в чрезмерно проработанной павильонной декорации, дающей не абстрактную поведенческую ситуацию, а, напротив, очень конкретную сцену. Проводится «излишняя» работа с мизансценой, например, в одном из эпизодов женщина заходит за занавеску, что дает эффект силуэтной съемки, который никак не работает на иллюстрируемый научный тезис, является исключительно декоративным стилистическим решением. Актерская работа в этих сценах также задействована больше, чем того требуют учебные цели. К примеру, в сцене, которая иллюстрирует рефлекс на время — человек просыпается за минуту до будильника — нам дается лицо молодого актера, его мимика на крупном плане. Построение эпизода напоминает аналогичные сцены пробуждения из фильмов «Третья мещанская» (1927, реж. А.М. Роом) или «Встречный» (1932, реж. Ф.М. Эрмлер, С.И. Юткевич, Л.О. Арнштам).

Ряд эпизодов решен как микроскопические жанровые этюды, которые должны вызвать у зрителя непосредственную эмоциональную реакцию. Сцена, иллюстрирующая принцип индукции (возбуждение, вызываемое торможением), решена в комическом ключе — девушка пытается разбудить парня, который, не просыпаясь, все сильнее отталкивает ее. Еще один комический эпизод, поясняющий, что такое стереотип, — сценка с двумя людьми на почте. Старший (явно «из бывших») одалживает у более молодого вечное перо, но, вопреки всем напоминаниям, раз за разом рефлекторно макает его в чернильницу, в которой в конце концов и забывает его. Этот небольшой «фельетон» не только основан на комической фабуле, что совершенно не предполагается научной темой, но и подкреплен социальными масками, демонстрирующими типичную для советского искусства и агитации 1920–1930-х годов антитезу «старого и нового» — технологически оснащенный советский человек и его «отставший от жизни» собеседник, который не может привыкнуть к современному быту.

Есть эпизоды, решенные и в драматическом ключе. Принцип замедленной реакции на сигнал иллюстрируется примером с железнодорожными рабочими, которые слышат гудок, указывающий на приближение поезда, но продолжают работать. В сцене, построенной на чистом саспенсе, зритель слышит все нарастающий и нарастающий гул поезда, пока, наконец, в аттракционном моменте, в последнюю секунду они не сходят с рельсов перед самым проносящимся поездом. Другой эпизод основан на примере ультрапарадоксальной фазы, который приводил сам

Павлов. Человек без внимания проходит по улице мимо сбитого трамвая, а потом приходит в ужас, когда читает сообщение об этом происшествии в газете. Вся эта фабула добросовестно разложена и разбита по планам, как в игровом немом фильме. Отдельного упоминания заслуживает следующее монтажное решение: герой открывает газету, читает, затем следует резко вмонтированный кадр из предыдущей сцены с покоренным телом, далее в кадре снова герой и его реакция. Монтажный прием, использованный для визуализации психологического явления, относится к поэтическим средствам языка кинематографа, а вовсе не к его научно-документальным возможностям.

Самый продолжительный игровой эпизод в фильме длится около пяти минут — это мелодраматическая история, иллюстрирующая случай нервного срыва, основанная на известном клиническом примере истерии, опубликованном Фрейдом [22]. В фильме история сводится к тому, что девушка узнает от врача о скорой смерти больного отца, испытывает горе, но при этом пытается казаться отцу бодрой и оптимистичной. В интерпретации Павлова этот пример трактовался как противоречие торжества и возбуждения, которое приводит к нервному срыву. Вся сцена снята одним кадром (решение само по себе достаточно нетривиальное) и выстроена на проработанном использовании мизансцены. Девушка разговаривает с врачом перед закрытыми дверьми, затем открывает их, создавая неожиданную глубину кадра, проходит вглубь комнаты к отцу и перемещается, то оказываясь перед ним, то уходя ему за спину, то снова покидая комнату и закрывая двери. Мимика актрисы переключается между отчаянием и мнимой приподнятостью. В данном случае медицинское содержание — нервный срыв на почве противоречивых переживаний — раскрывается целиком при помощи художественных режиссерских средств: построения пространства и траектории движения актрисы. Учитывая неожиданное решение зафиксировать эпизод непрерывной съемкой, можно предположить, что в построении этого крошечного «каммершпиля» Галл опирался не только на кинематографический, но и на театральный опыт.

Несколько необычных художественных решений в фильме не служат никаким другим целям, кроме усиления выразительности. Например, в самом начале фильма объяснение рефлекса дано со ссылкой на Декарта. Иллюстрация из книги XVII века выводится на экран, а затем ее оживляет мультипликация. Графический мальчик протягивает руку к колеблющемуся пламени и отдергивает ее. Для иллюстрации теории о четырех темпераментах авторами фильма была выбрана картина Эдуарда фон

²⁰ Эдуард фон Грютцнер (1846–1925) — немецкий художник, известный жанровыми картинками из жизни монахов.

²¹ Это решение напоминает предложенный Галлом в 1946 году вариант сценария на тему «Как мы видим». В этой чрезвычайно эксцентрической заявке действующими лицами были Палочка и Колбочка (клетки сетчатки глаза) — клоунский дуэт, перемещающийся по декорации, изображающей внутренность человеческого глаза. Этот пример дает представление о том, каким Галл представлял себе научно-популярный фильм, полностью освобожденный от формальных ограничений.

²² Указывая на значение «Мабузе» в СССР, достаточно сказать, что С.М. Эйзенштейн начал свой путь в кино с перемонтажа этого фильма, К.С. Малевич создал к нему плакат, а М.А. Кузмин посвятил ему сборник стихов «Новый Гуль» (1924).

Грютцнера²⁰, изображающая четырех монахов в карикатурной манере, едва ли претендующей на медицинскую точность. Стоит отметить также, что разделение научного и игрового материала не было изначально таким строгим: в монтажных листах можно найти описание не вошедшего в фильм фрагмента, в котором, при демонстрации одной из схем, «появляется маленький человек, который говорит, указывая на мозг» [5]²¹.

Несколько эпизодов «Физиологии» построены на литературных (например, эпизод, воспроизводящий сюжет басни Крылова «Слон и Моська») или кинематографических цитатах. Так, часть фильма, посвященная сну, начинается с отвлеченной монтажной последовательности — пустые улицы города, задремавший на улице дворник, спящий ребенок, и только затем происходит переход к спящим животным в зоопарке и через них — к физиологии сна. Способ показа пробуждающегося города, лишь образно связанный с научной темой, но никак не мотивированный ей напрямую, прямо отсылает нас к авангардистским городским симфониям: «Только время» (1926, реж. А. Кавальканти), «Берлин — симфония большого города» (1927, реж. Вальтер Руттман), которые, следует отметить, шли в СССР в категории все тех же культурфильмов.

Еще более примечательно решена сцена, демонстрирующая гипноз как медицинское явление. Вместо нейтральной документирующей съемки Галл выбирает максимально экспрессивные решения. Снятые на крупном плане субъективной камерой, руки гипнотизера делают пассы прямо на зрителя, помещая его на место гипнотизируемого. Когда феномен внушения поясняется, титры со словами гипнотизера постепенно разрастаются и наезжают, заполняя собой экран. Этот прием позаимствован из фильма, создавшего, вероятно, самый известный экранный образ гипнотизера — «Доктор Мабузе, игрок» (1922, реж. Фриц Ланг).²² Таким образом, при показе гипноза кинематографическая предыстория этого явления оказывается для Галла по меньшей мере не менее значимой, чем научная.

Суммируя эти примеры, можно прийти к выводу, что Галл достаточно легко и эклектично пользуется самыми разными выразительными и жанровыми средствами, с единственной целью — вызвать зрительский отклик. В этом смысле он действительно следует принципу «монтажа аттракционов».

Неудивительно, что «жизненные примеры» вызвали у консультантов и рецензентов фильма больше всего споров и нареканий. Многие ставили под вопрос, насколько вообще допустимо проецировать физиологические законы на социальное поведение. Эти претензии привели к многочисленным уточняющим титрам,

указывающим на то, что приведенные примеры не претендуют на универсальное обобщение. Однако спорным оказался и сам подход к решению этих сцен, что возвращало дискуссию к проблемам прагматики фильма и его целевой аудитории. «На этой картине чувствуются колебания и ученого совета, и дирекции... <...> Авторы пошли по линии большей популяризации, чем требуется. <...> Одна сторона академическая, а другая популярная, и в результате получаются куски от этого и куски от этого. <...> Надо оставить иллюзии насчет выпуска фильма на популярный экран» [5], — говорил Михайлович на студийном обсуждении фильма после просмотра. Еще более четко указывал на построение фильма как на его главный недостаток в своем отзыве профессор Л.А. Андреев²³: «Материал, представленный в фильме, может быть разделен на две группы: первая — смонтированный лабораторно-мультипликационный материал. Эта группа особых возражений <...> не встречает. <...> Вторая группа — так называемый *художественный материал*, долженствующий иллюстрировать лабораторные данные на жизненных примерах человека. Эта часть встречает серьезные возражения. Режиссурой она плохо продумана, или, вернее, продумана *только с точки зрения художественного оформления*, а не с точки зрения цельности общего замысла. <...> Некоторые сцены так загромождены художественным принудительным ассортиментом, что основное исчезает, и *зритель совсем не может понять, что, собственно, это должно обозначать, пояснять*» [5]. В отзывах других ученых звучали те же претензии.

Галл в этих дискуссиях стоял на своем, отвечая на предъявленные претензии следующим образом: «<...> делать ли фильм сухой, скрупулезно научный, где бы не было никакой вылазки в сторону предположения, надежд в отношении применения этого как-то к жизни так, чтобы это понимали не только узкие специалисты, что же имел, собственно, Павлов в виду? Меня никто не убедит в том, что Иван Петрович имел в виду только собак и собачьи опыты»²⁴. <...> Когда на наших заседаниях научного совета какое-нибудь положение я не понимал, мне говорили: например, так-то и так-то, и через этот пример мне становились понятными чрезвычайно многие явления, и, наоборот, когда мне примера не давали, мне не становилось ясным. Надо поставить вопрос, или этой картиной учить не надо, или учение Павлова, механистическое по существу, до сих пор не имеет права появляться на экране» [5].

К чему привела эта коллизия? Когда в 1938 году ситуация с «врагами народа» в фильме была урегулирована, вопреки намерению режиссера и студии довести «Физиологию» до широкого экрана, разрешительное удостоверение на фильм было выдано

²³ Леонид Александрович Андреев (1891–1941) — физиолог, ученик Павлова, профессор МГУ.

²⁴ Подчеркну, что в дискуссиях в качестве риторического приема часто встречалась апелляция к авторитету покойного ученого.

²⁵ Поводом для создания этого проекта, среди прочих факторов, стала смена политики в области научного кино, последовавшая после расстрела Шумяцкого. Показательна следующая формулировка: «<...> в самом начале экранизации работ Павловской школы в ГУКе главенствовала тенденция к сухому, научному изложению всякой доктрины (лишь сегодня стали явными вредительские корни этой тенденции)» [25, с. 290].

только для показа «студентам вузов и курсов по усовершенствованию врачей» [5]. Вопреки амбициям автора, фильм так и остался ограничен изначально заданными рамками учебного показа.

В том же 1938 году Галл при поддержке студии разработал проект переработки фильма в научно-популярный вариант²⁵. В приложении к заявке он сформулировал очень важную мысль, которая в последствии откликнется в послевоенных теоретических работах по научно-популярному фильму [6] — для привлечения внимания зрителя к теме фильма необходим драматургический конфликт. В научно-популярной картине основой этого конфликта должна стать борьба идей. В случае учения Павлова — борьба идеалистической буржуазной психологии и материалистической советской физиологии [25, с. 289–293]. В соответствии с обозначенным конфликтом сюжет будущего фильма должен был вращаться вокруг падного ученого и его ассистента, которые сперва не верят в учение Павлова и насмехаются над ним. Однако экспериментальные проверки подтверждают правоту советских ученых, ассистент оставляет своего учителя и отправляется в СССР, где происходит его «обращение в истинную веру». Не обошелся Галл и без мелодраматической линии: дочь ученого — она же невеста ассистента — страдает истерическим припадками, однако освоенное учение Павлова позволяет вернувшемуся домой жениху излечить ее. Этот план так и не был запущен в производство. Впоследствии Галл вспоминал: «У меня в свое время не пошел популярный фильм о Павлове... <...> Вообще, грустно вспомнить, но за моей спиной большой список делавшихся, но не сделанных картин» [23, с.15].

Все описанные художественные решения и в выпущенной учебной, и в неосуществленной популярной версии фильма носили не столь случайный характер, как может показаться на первый взгляд. Из работы над «Физиологией» Галл вынес для себя своеобразную эстетическую концепцию научно-популярного фильма, которая впервые была изложена им в обосновании научно-популярной версии: «Как же заинтересовать зрителя? Как втянуть его в активный интерес такими проблемами, как строение атома, условные рефлексы, стратосфера, покорение севера и т. д.? <...> Зритель, следя за борьбой двух начал, получает тот импульс, ту безусловную базу интереса, который родит эмоцию, а, заинтересовавшись борьбой, он “проглотит” незаметно для себя и новое знание» [25, с. 292].

К докладу 1946 года она превратилась в цельную проработанную теорию: «<...> разрешите попытаться вскрыть механизм приобретения зрителем нового знания на базе безусловной

заинтересованности. Не стану скрывать, что я считаю вполне естественным появление подобного рода мыслей в голове человека, осмысляющего на своем деле — кинопопуляризатора, достижения *школы акад. И.П. Павлова*. <...>

Попробуем решить задачу преподавания <...> исходя из предпосылки о *безусловном возбуждении и условном восприятии*. Если вы зрителя, верящего вам и верящего в ваши научные идеи априори, еще и взволнуете (ваше дело как) — при посредстве ли героя, который говорит ему понятные и волнующие его вещи, или, если вы его захватите показом волнующей борьбы между представителями двух научных точек зрения, из коих одна ему близка и, где в ваших возможностях дать акцент на той точке зрения, которую и вы исповедуете, то он, безусловно взволнованный и безусловно верящий вам или герою, представляющему ваши идеи, получит контрабандой — я не боюсь этого слова — и новое условное знание. Оно дойдет до его сознания настолько некритично, насколько вы обнаружите свое искусство и мастерство» [23, с. 16–18].

Эти высказывания Галла демонстрируют достаточно продуманную эстетико-педагогическую концепцию, основанную на учении Павлова. Метафорически перенося безусловные и условные рефлексы на принципы человеческой рецепции познавательного материала, Галл предлагает идею «безусловного возбуждения и условного восприятия». С этой точки зрения художественные приемы, эклектизм, экстравагантность авторских решений оказываются не просто реализацией «художественных мечтаний» режиссера, не пробившегося в игровое кино, а частью вполне рациональной программы, в соответствии с которой для эффективного достижения педагогической прагматики фильма необходимо добиваться интереса и возбуждения зрителя всеми доступными средствами.

Известно огромное количество эстетических концепций и художественных практик, порожденных фрейдизмом. Влияние идей Павлова, как позитивистской альтернативы психоанализу, на художественные воззрения его современников, остается мало изученным, хотя и зафиксированы отдельные высказывания, например, слова Эйзенштейна, адресованные Эрмлеру: «Ты болван. Читай Павлова, ты увидишь, что не Фрейд один существует на свете» [27]. Михаил Зощенко в повести «Перед восходом солнца» основывался на альтернативной психоаналитической концепции, в основу которой он положил именно учение Павлова. Ставить Марка Галла в один ряд с этими прославленными современниками может показаться странным, однако все они принадлежали к единому интеллектуальному контексту, который заслуживает подробного и внимательного изучения.

Случай «Физиологии и патологии высшей нервной деятельности» показывает, что художественные установки не покидали научную кинематографию, даже когда на них было наложено вето и они не имели пространства для институциональной реализации. И кинематографисты, и студийные руководители были расположены к работе с игровым материалом и широкой зрительской аудиторией, пытались «протаскивать» популяризаторский подход даже в строго учебные картины. Следующий поворот от учебного к научно-популярному кино, который начался в конце 1930-х годов и вошел в полную силу в послевоенные годы, имел под собой плодотворную почву накопившихся творческих амбиций.

Для цитирования: Дымшиц С.В. Проблема художественности в научном кинематографе 1930-х гг. (на материале фильма «Физиология и патология высшей нервной деятельности») // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. № 4 (62). С. 37–55. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-62-4-37-55>.

For citation: Dymshits S.V. The Problem of Artistry in Scientific Cinema of the 1930s (based on the Film “Physiology and Pathology of Higher Nervous Activity”) // Vestnik VGIK 2024. Vol. 16. No. 4 (62), pp. 37–55. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-62-4-37-55>. (In Russian)

ЛИТЕРАТУРА

1. Альтиулер Б.А. «Почти декларация» // Пролетарское кино. 1932. № 6. С. 35–42.
2. Альтиулер Б.А. Учебный кинематограф: этапы развития. Учеб. пособие. М.: ВГИК, 1987. 68 с.
3. Ватолин В.А. Век сибирского кино: очерки истории кинематографа в Новосибирске // Бочанова Г.А., Букин С.С., Ватолин В.А. [и др.] История города. Новониколаевск — Новосибирск. Исторические очерки. Новосибирск: Издательский дом «Историческое наследие Сибири», 2005. С. 723–772.
4. Глянцев С.П., Сточик А.А. От ВИЭМ им. А.М. Горького к идее создания Академии медицинских наук СССР (1932–1942 гг.) // Проблемы социальной гигиены, здравоохранения и истории медицины. 2016. № 1. С. 53–56.
5. Госфильмофонд России. Секция 1. Ф. 7. Оп. 1. Ед. хр. 577.
6. Ждан В.Н. Драматургия научно-популярного фильма. М.: Госкиноиздат, 1950. 160 с.
7. Иезуитов Н.М. Некоторые проблемы методологии учебной фильмы. [Продолжение] // Пролетарское кино. 1932. № 1. С. 36–42.
8. Им. Розы и Рафаэля // Павловские Колтуши. URL: <https://pavlov-koltushi.ru/kinolaboratory> (дата обращения: 16.07.2024).
9. Кинематография и фотография в медицинском исследовании // Отчет о научно-исследовательской работе Всесоюзного института экспериментальной медицины им.

- А.М. Горького за 1933–1937 гг. / отв. ред. директор ВИЭМ проф. Л.Н. Федоров. М., Л.: Медгиз, 1939. С. 559–562.
10. *Купалов П.С.* Закоулок.ру. URL: <https://zakoulok.ru/izvestnyie-lyudi-lichnosti-sankt-peterburga-biograf/kupalov-pyotr-stepanovich.html> (дата обращения: 16.07.2024).
 11. *Лазарев П.П., Сухаревский Л.М., Тягай А.Н.* [и др.] Культурфильма. Политико-просветительная фильма / под общ. ред. К.И. Шутко. М: Теакинопечатъ, 1929. 310 с.
 12. *Подкопаев Н.А.* // Приматология. URL: <https://primatology.ru/%D1%83%D1%87%D0%B5%D0%BD%D1%8B%D0%B5/%D0%B8-%D0%BF-%D0%BF%D0%B0%D0%B2%D0%BB%D0%BE%D0%B2/%D0%BD-%D0%B0-%D0%BF%D0%BE%D0%B4%D0%BA%D0%BE%D0%BF%D0%B0%D0%B5%D0%B2/> (дата обращения: 16.07.2024).
 13. Персона // Архив Российской Академии наук. URL: <http://db.ranar.spb.ru/person/id/9120/> (дата обращения: 16.07.2024).
 14. *Денисов П.К.* // Приматология. URL: <https://primatology.ru/%D1%83%D1%87%D0%B5%D0%BD%D1%8B%D0%B5/%D0%B8-%D0%BF-%D0%BF%D0%B0%D0%B2%D0%BB%D0%BE%D0%B2/%D0%BF-%D0%BA-%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%81%D0%BE%D0%B2/> (дата обращения: 16.07.2024).
 15. Постановление СНК СССР «Об усилении производства и показа политико-просветительных кинокартин». 7 декабря 1929 г. // Электронная библиотека исторических документов. URL: <http://docs.historyrussia.org/ru/nodes/5279-postanovlenie-snk-sssr-ob-usilenii-proizvodstva-i-pokaza-politiko-prosvetitelnyh-kinokartin-7-dekabrya-1929-g> (дата обращения: 16.07.2024).
 16. Постановление СНК СССР «Об организации Главного управления кино-фото-промышленности при СНК Союза ССР». 11 февраля 1933 г. // Музей ЦСДФ. URL: <https://csdfmuseum.ru/history/184> (дата обращения: 16.07.2024).
 17. РГАЛИ. Ф. 2912. Оп. 1. Ед. хр. 1138.
 18. РГАЛИ. Ф. 2944 Оп. 15. Ед. хр. 288.
 19. *Розенталь И.С.* Иван Петрович Павлов и искусство // И.П. Павлов: pro et contra. Личность и творчество И.П. Павлова в оценке современников и историков науки (к 150-летию со дня рождения). Антология. СПб.: Издательство Русского христианского гуманитарного института, 1999. С. 201–202.
 20. *Усувалиев С.И.* Проблемы изучения истории советского киноискусства (на примере научного наследия Н.М. Иезуитова): дис. ... кандидата искусствовед. Москва., 2021. 212 с.
 21. *Майоров Ф.П.* // Приматология. URL: <https://primatology.ru/%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F-%D0%B8-%D1%81%D0%BE%D0%B2%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8C/%D1%84-%D0%BF-%D0%BC%D0%B0%D0%B9%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B2/> (дата обращения: 16.07.2024).
 22. *Фрейд З.* Случай фрейлейн Элизабет фон Р. // PsyJournals.ru. URL: https://psyjournals.ru/journals/crp/archive/1992_n1/25834 (дата обращения: 16.07.2024).
 23. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-182. Оп. 1. Д. 16.
 24. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-243. Оп. 2. Д. 27.
 25. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-243. Оп. 2. Д. 115.
 26. *Эйзенштейн С.М.* Монтаж аттракционов // За кадром: ключевые работы по теории кино. М.: Академический проект; Гаудеамус, 2016. С. 13–17.

27. Эрмлер Ф.М. Дружить с ним было нелегко... // Эйзенштейн в воспоминаниях современников. М.: Искусство, 1974. Цитируется по ВикиЧтение. URL: <https://biography.wikireading.ru/285749> (дата обращения: 16.07.2024).

REFERENCES

1. *Al'tshuler, B.A.* Pochti deklaraciya [Almost a declaration]. Proletarskoe kino, no. 6, 1932, pp. 35–42. (In Russ.)
2. *Al'tshuler, B.A.* Uchebnyj kinematograf: etapy razvitiya. Ucheb. posobie. [Educational Cinema: Stages of Development. Manual]. Moscow, VGIK Publ., 1987. 68 p. (In Russ.)
3. *Vatolin, V.A.* Vek sibirskogo kino: ocherki istorii kinematografa v Novosibirske [A Century of Siberian Cinema: Notes on the History of Cinematography in Novosibirsk]. Bochanova G.A., Bukin S.S., Vatolin V.A. [and others] Istoriya goroda. Novonikolaevsk — Novosibirsk. Istoricheskie ocherki [Historical essays]. Novosibirsk, Izdatel'skij dom "Istoricheskoe nasledie Sibiri", 2005. pp. 723–772. (In Russ.)
4. *Glyancev, S.P., Stochik, A.A.* Ot VIEM im. A.M. Gor'kogo k idee sozdaniya Akademii medicinskih nauk SSSR (1932–1942 gg.) [From A.M. Gorky VIEM to the idea of establishing the USSR Academy of Medical Sciences (1932–1942)]. Problemy social'noj gigieny, zdavoohraneniya i istorii mediciny, no. 1, 2016, pp. 53–56. (In Russ.)
5. Gosfil'mofond Rossii. Sekciya 1. F. 7. Op. 1. Ed. hr. 577.
6. *ZHDan, V.N.* Dramaturgiya nauchno-populyarnogo fil'ma. [Dramaturgy of popular science film]. Moscow, Goskinoizdat Publ., 1950. 160 p. (In Russ.)
7. *Iezuitov, N.M.* Nekotorye problemy metodologii uchebnoj fil'my. [Some problems in the methodology of educational film]. Proletarskoe kino, no. 1, 1932, pp. 36–42. (In Russ.)
8. Im. Rozy i Rafaelya [Rosa and Raphael's]. Pavlovskie Koltushi. Available at: <https://pavlov-koltushi.ru/kinolaboratory> (Accessed 16 July 2024). (In Russ.)
9. Kinematografiya i fotografiya v medicinskom issledovanii. Otchet o nauchno-issledovatel'skoj rabote Vsesoyuznogo instituta eksperimental'noj mediciny im. A.M. Gor'kogo za 1933–1937 gg. [Cinematography and photography in medical research]. Moscow; Leningrad, Medgiz Publ., 1939. pp. 559–562. (In Russ.)
10. *Kupalov, P.S.* Zakoulok.ru. Available at: <https://zakoulok.ru/izvestnyie-lyudi-lichnosti-sankt-peterburga-biograf/kupalov-pyotr-stepanovich.html> (Accessed 16 July 2024). (In Russ.)
11. *SHutko K.I., editor. Lazarev, P.P., Suharebskij, L.M., Tyagaj, A.N.* [and others] Kul'turfil'ma. Politiko-prosvetitel'naya fil'ma [Culturefilm. Political-educational film]. Moscow, Teakinopechat' Publ., 1929. 310 p. (In Russ.)
12. *Podkopaev, N.A.* Primatologiya. Available at: <https://primatology.ru/%d1%83%d1%87%d0%b5%d0%bd%d1%8b%d0%b5/%d0%b8-%d0%bf-%d0%bf%d0%b0%d0%b2%d0%bb%d0%be%d0%b2/%d0%bd-%d0%b0-%d0%bf%d0%be%d0%b4%d0%ba%d0%be%d0%bf%d0%b0%d0%b5%d0%b2/> (Accessed 16 July 2024). (In Russ.)
13. Persona. Arhiv Rossijskoj Akademii nauk. Available at: <http://db.ranar.spb.ru/ru/person/id/9120/> (Accessed 16 July 2024). (In Russ.)
14. *Denisov, P.K.* Primatologiya. Available at: <https://primatology.ru/%D1%83%D1%87%D0%B5%D0%BD%D1%8B%D0%B5/%D0%B8-%D0%BF-%D0%BF%D0%B0%D0%B2%D0%BB%D0%BE%D0%B2/%D0%BF-%D0%BA-%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%81%D0%BE%D0%B2/> (Accessed 16 July 2024). (In Russ.)

15. Postanovlenie SNK SSSR "Ob usilenii proizvodstva i pokaza politiko-prosvetitel'nyh kino-kartin". 7 dekabrya 1929 g. [Decree of the USSR Council of People's Commissars of the USSR "On Strengthening the Production and Showing of Political-Educational Motion Pictures". December 7, 1929]. Elektronnaya biblioteka istoricheskikh dokumentov. Available at: <http://docs.historyrussia.org/ru/nodes/5279-postanovlenie-snk-sssr-ob-usilenii-proizvodstva-i-pokaza-politiko-prosvetitelnyh-kinokartin-7-dekabrya-1929-g> (Accessed 16 July 2024). (In Russ.)
16. Postanovlenie SNK SSSR "Ob organizacii Glavnogo upravleniya kino-foto-promyshlennosti pri SNK Soyuzu SSR". 11 fevralya 1933 g. [Decree of the USSR Council of People's Commissars of the USSR "On the Organization of the Main Directorate of the Film and Photo Industry under the Council of People's Commissars of the Union of Soviet Socialist Republics". February 11, 1933]. Muzej CSDF. Available at: <https://csdfmuseum.ru/history/184> (Accessed 16 July 2024). (In Russ.)
17. RGALI. F. 2912. Op. 1. Ed. hr. 1138. (In Russ.)
18. RGALI. F. 2944 Op. 15. Ed. hr. 288. (In Russ.)
19. *Rozental', I.S.* Ivan Petrovich Pavlov i iskusstvo. I.P. Pavlov: pro et contra. Lichnost' i tvorchestvo I.P. Pavlova v ocenke sovremennikov i istorikov nauki (k 150-letiyu so dnya rozhdeniya). Antologiya. [Ivan Pavlov and art]. St. Petersburg, Izdatel'stvo Russkogo hristianskogo gumanitarnogo instituta Publ., 1999. pp. 201–202. (In Russ.)
20. *Usualiev, S.I.* Problemy izucheniya istorii sovetskogo kinoiskusstva (na primere nauchnogo naslediya N.M. Iezuitova) [Problems of studying the history of Soviet cinema (the case of the scientific heritage of N.M. Jesuitov)]: diss. of cand. of art criticism, Moscow, 2021. 212 p. (In Russ.)
21. *Majorov, F.P.* Primatologiya. Available at: <https://primatology.ru/%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F-%D0%B8-%D1%81%D0%BE%D0%B2%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8C%D1%84-%D0%BF-%D0%BC%D0%B0%D0%B9%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B2/> (Accessed 16 July 2024). (In Russ.)
22. *Frejd, Z.* Sluchaj frejlejn Elizabet fon R. [The Case of Fräulein Elisabeth von R.]. PsyJournals.ru. Available at: https://psyjournals.ru/journals/cpp/archive/1992_n1/25834 (Accessed 16 July 2024). (In Russ.)
23. CGALI SPb. F. R-182. Op. 1. D. 16.
24. CGALI SPb. F. R-243. Op. 2. D. 27.
25. CGALI SPb. F. R-243. Op. 2. D. 115.
26. *Ejzenshtejn, S.M.* Montazh attrakcionov. Za kadrom: klyuchevye raboty po teorii kino. [The Montage of Attractions]. Moscow, Akademicheskij proekt Publ.; Gaudeamus Publ., 2016. pp. 13–17. (In Russ.)
27. *Ermler, F.M.* Druzhit's nim bylo nelegko... Ejzenshtejn v vospominaniyah sovremennikov. [Being friends with him was not easy...]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1974. Available at: <https://biography.wikireading.ru/285749> (Accessed 16 July 2024). (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 18.07.2024; одобрена после рецензирования 29.07.2024; принята к публикации 14.08.2024.

The article was submitted 18.07.2024; approved after reviewing 29.07.2024; accepted for publication 14.08.2024.