

СЕРГЕЙ ГИНДИН

Теория и эксперимент в работах Н. И. Жинкина о киноискусстве (1927–1930)

Материалом моего исследования послужили две работы Н. И. Жинкина о киноискусстве, выполненные в последнее трехлетие существования ГАХН. Одна из них чисто научная, другая преследовала скорее прикладные цели, но затевались они почти одновременно. Этот параллелизм представляется очень существенным и показательным для понимания научного склада Николая Ивановича Жинкина и для характеристики его места в созвездии ГАХН.

На фоне таких многогранных ученых, как Шпет или Ярхо, если брать старших, или Винокур и Зубов, если говорить о более молодых, творчество Жинкина в ГАХНовский период может показаться сравнительно узким по диапазону. И чисто философские его работы, как посмертно опубликованная «Вещь»¹, и своевременно обнародованные работы по эстетике и теории искусства² выполнены, в конце концов, в одном и том же тематическом и методологическом ключе и напоминают части одного большого исследования.

Но впечатление тематической и методологической узости тогдашнего творчества Николая Ивановича обманчиво и вызывается только тем, что в поле зрения исследователей ГАХН попадает не «весь Жинкин». Творческая деятельность Жинкина в 1920-е годы принципиально двуставна, и лишь один из ее полюсов представлен в его работе в ГАХН.

Корни этого двойничества уходят в годы и условия его учебы и связаны с его профессиональной принадлежностью. Жинкин по исходному образованию *психолог*, но получивший образование на философском отделении. В психологии он ученик Г. И. Челпанова, как почти

¹ Жинкин Н. И. Вещь // Антология феноменологической философии в России. Т. 2 / Сост. И. М. Чубаров. М., 2000.

² Жинкин Н. И. Проблема эстетических форм // Художественная форма / Под ред. А. Г. Циреса. М., 1927; Жинкин Н. И. Портретные формы // Искусство портрета / Под ред. А. Г. Габричевского. М., 1928.

все ведущие московские психологи 1920–1960-х годов — за исключением Выготского и его школы. В этом смысле он как бы младший научный брат Г. Г. Шпета — ученика Челпанова еще по Киевскому университету. Но одновременно он и «научный сын» Шпета. Не знаю, насколько он подпал под влияние Шпета, когда слушал его во время учебы в Московском университете, но уже с 1921 года в Московском Лингвистическом Кружке, в Научном институте философии и затем в ГАХН он, конечно, идет по стопам Шпета и начинает заниматься не психологией, а философией и эстетикой. Расстановка акцентов в сочетании *философия и эстетика* менялась по тактическим соображениям. К концу существования ГАХН Жинкин — ученый секретарь «разряда общего искусствоведения и эстетики»³, слова *философия* здесь вообще нет, но философский характер шпетовской школы в целом не подлежит сомнению. Неслучайно, говоря о судьбе Н. И. Жинкина, Н. Н. Волкова и А. А. Губера, трех учеников Шпета, после закрытия ГАХН, знавшая их много десятилетий дочь Шпета в первой же фразе резюмировала: «Философией им заниматься не дали...»⁴.

Однако параллельно Николай Иванович на всем протяжении 1920-х годов не оставлял и психологическую тематику. Только работа над ней велась не в ГАХН, а за ее пределами. Из двух кратких автобиографий 1959–1961 годов, узнаем, что Жинкин «в 20-х годах работал научным сотрудником в исследовательском педагогическом институте» и «преподавал психологию и логику в средней школе и педагогическом техникуме»⁵.

Преподавание психологии оборвалось одновременно с работой в ГАХН⁶. В 1930 году увидела свет и первая единоличная, и на долгое время последняя научная публикация Жинкина со словом *психология* в заглавии⁷. Т. е. вплоть до этого года у Жинкина в течение цело-

³ В его архиве сохранился автограф составленного им «Проекта плана работ» этого разряда на 1929–30 академический год (№ 86 по первоначальной описи, составленной в 1980 году С. И. Гиндиным и Н. И. Лепской).

⁴ Воспоминания Т. Г. Максимовой-Шпет об отце / Запись Т. Д. Марциновской // Вопросы психологии. 2009. № 3. С. 120.

⁵ См.: Жинкин Н. И. Автобиографические справки // Жинкин Н. И. Язык — речь — творчество: Исследования по семиотике, психолингвистике, поэтике. М., 1998. С. 342, 345.

⁶ См. сохранившийся в личном архиве Жинкина автограф программы курса «Педология» и машинописный «Ориентировочный учебный план педологического отделения на 1928–1929-й учебный год» (№ 74 по первоначальной описи этого архива, составленной в 1980 году С. И. Гиндиным и Н. И. Лепской). Наличие нескольких экземпляров плана позволяет предположить, что его составителем был сам Николай Иванович. Ср. также свидетельство биографической статьи: Мазур С. Ю. Жинкин Николай Иванович // Русская философия: Малый энциклопедический словарь. М., 1995. С. 181.

⁷ Жинкин Н. И. К вопросу о значимости тестов среди других методов, применяемых в психологии и педологии // Тесты (теория и практика). Вып. 3. М., 1930. С. 37–49.

го десятилетия существовали две сферы профессиональной деятельности, развивавшихся вполне параллельно, никак не откликаясь одна в другой. Различались они не только предметом и тематикой занятий, но и методологически. Работы Жинкина в ГАХН были чисто теоретическими, конкретный материал — даже в «Портретных формах» — при всей его интересности не становился предметом самодовлеющего описания или анализа, но всегда служил лишь иллюстрацией, доказательством тех или иных теоретических положений. Методы философско-эстетического исследования предметом самостоятельного изучения не становились.

Совсем иной характер носили психологические штудии молодого Жинкина. Некоторые из них имели четкую прикладную направленность, как работы о тестировании и бюджете времени школьника⁸. Почти все тематически связаны со сферой педагогики. И наконец, все без исключения имеют четко выраженную методологическую направленность. От студенческой работы «О методах психологического исследования», за которую Жинкин был удостоен золотой медали, и дипломного исследования о методе самонаблюдения⁹, продолжая известными нам только по заглавиям работами, подготовленными в Центральном педологическом институте¹⁰, и кончая названной в примечании 7 публикацией 1930 года — все психологические работы 1910–1920-х годов имеют одну сквозную тему: *методы* психологического исследования.

В позднем научном творчестве Николая Ивановича ничего похожего на эту профессиональную, тематическую и методологическую двойственность нет. Расчлененность уступала место явлению ощутимой целостности. Хотя тематический и профессиональный диапазон работ 1950-х — 1970-х годов стал еще шире, чем в 1920-е годы, во всех них ощутимо единство авторского подхода, авторского взгляда на самые разнообразные явления — от коммуникации животных до поэтики и кино. Теоретический анализ и эксперимент теперь органически соединяются в пределах одного исследования, а методы больше не становятся предметом самостоятельного анализа, в центре исследования всегда сами явления действительности¹¹, но для их изучения почти в каждой работе предлагаются и применяются новые, глубоко оригинальные методы¹².

⁸ См.: Гиндин С. И. О чем не сказано в «Автобиографических справках» // Жинкин Н. И. Язык — речь — творчество... С. 349–350.

⁹ См.: Зимняя И. А. Николай Иванович Жинкин (1893–1979) // Зимняя И. А. Лингвистическая психология речевой деятельности. М.; Воронеж, 2001. С. 404; Мазур С. Ю. Жинкин Николай Иванович... С. 181.

¹⁰ См.: Гиндин С. И. О чем не сказано в «Автобиографических справках»... С. 348.

¹¹ В заглавии работы метод был вынесен, — но опять же вместе с предметом кажется, лишь однажды — в статье «Исследование внутренней речи по методике центральных речевых помех» (переизд. в книге: Жинкин Н. И. Язык — речь — творчество).

¹² См., к примеру, книгу: Жинкин Н. И. Механизмы речи. М., 1958 (англ. перевод The Hague, 1968) и такие работы, как «Развитие письменной речи учащихся III–VII клас-

Как и когда раздвоение сменилось органическим единством? Представляется, что начало совмещению, а затем и объединению разных профессиональных интересов и разных методологических подходов могло быть положено только при их «встрече» на общей проблематике или, как принято говорить сегодня в семантике и в науковедении, в одной предметной области. Такой предметной областью стало для Жинкина — еще под занавес ГАХНовско-педагогического периода — кино.

О том, что еще «в это время его заинтересовали <...> проблемы восприятия живописи и кинофильмов», писал сам Николай Иванович в краткой автобиографии 1959 года¹³. Но материальных следов этих интересов почти не было. Только в одном из текущих отчетов ГАХН содержалось краткое сообщение о том, что Жинкин прочел на заседании Комиссии по общей теории искусств и эстетике доклад под названием «Кино — искусство событий». Кроме аннотации доклада в сообщении в Бюллетене ГАХН содержалось и резюме обсуждения, из которого видно, что большинство присутствующих не приняло точку зрения Жинкина и вообще отрицало, что кино является искусством¹⁴. Вот все, что было известно об этом докладе. В 1980 году мне и Наталье Ильиничне Лепской при разборе архива Николая Ивановича удалось по страничке подобрать неозаглавленную и неправленную машинопись, посвященную киноискусству, объемом почти в 3 авторских листа. Когда она была собрана воедино, стало ясно, что это и есть докладывавшаяся в апреле 1928 года работа «Кино — искусство событий». Сейчас она наконец печатается¹⁵ и скоро станет доступной читателям. Поэтому я только вкратце охарактеризую структуру, темы и основной тезис этой работы, а затем остановлюсь на том, что в ней важно с точки зрения заглавной проблемы моего исследования.

В статье «Кино — искусство событий» шесть пронумерованных разделов и ненумерованное краткое «Заключение». В первом параграфе, играющем роль введения, обрисована ситуация, сложившаяся в семье «традиционных» искусств с появлением кино, и вызовы, которые эта ситуация предъявляет теории искусств. Здесь же сформулировано основное положение всей работы — о специфике нового искусства: «Если театр — искусство жеста, живопись — искусство вещи, архитектура — искусство сопротивлений, поэзия — слова, то кино — это искусство событий. До кино никакое искусство не могло воплотить событие в его

сов» и «О кодовых переходах во внутренней речи» (обе переизданы в книге: Жинкин Н. И. Язык — речь — творчество).

¹³ Жинкин Н. И. Автобиографические справки... С. 342.

¹⁴ Отчет о научной работе ГАХН [за] I–VI 1928 г.: Философский разряд // Бюллетень ГАХН. 1928. Вып. II. С. 24.

¹⁵ Н. И. Жинкин о языке кино и о типологии искусство / Публ., подгот. текста и примеч. С. И. Гиндина и А. В. Захаровой // Известия РАН. Серия лит. и языка. 2010. Т. 49. № 2–3 (в печати).

чистой форме <...> только для кино, которое с легкостью меняет места, сжимает и растягивает времена и не нуждается в литературности, стал доступен язык событий».

Второй параграф посвящен материальным, «онтическим» формам кино и способам их превращения в формы художественные. Здесь говорится, что в основе кино — техника светотени; с помощью «световых синтагм» кино не только строит предметы, но и преобразует их друг в друга. Далее Жинкин выделяет и описывает шесть основных «жестов глаза», преобразующих реальность в кино.

Третий параграф озаглавлен «Пространство и время кино». Живописи доступно пространство, но в ней нет длительности. В литературе есть длительность, но нет пространства как формы выражения. В кино же эти два начала соединяются, что и позволяет ему стать искусством событий.

В четвертом параграфе подробнее выясняется центральное для всей работы понятие события. Каждое отдельное событие получает событийный статус и свое особое содержание только через взаимную мотивацию с другими событиями. Вводя отношение фундирования между событиями, Жинкин закладывает основы для описания синтаксиса событий, а указывая на особую роль кино как «интерпретатора событий», намечает перспективу герменевтического подхода к киноискусству.

Пятый раздел статьи — попытка исчислить возможные жанры кинокартин в зависимости от того, какие «внехудожественные моменты события» берутся за основу художественной формы картины. В этом же параграфе сделана очень любопытная попытка разграничить роды литературы — эпос, драму и лирику — на основе модификаций «одной из функций языка», которую Жинкин называет «функцией сообщения» (в терминах еще не появившейся к тому моменту системы функций К. Бюлера¹⁶, это, скорее, апеллятивная функция).

Наконец, в последнем параграфе рассматривается свойство «кинематографичности» как определяющее свойство кино и возможности его проявления в других видах искусства. У каждого вида искусства есть свое определяющее свойство, в некоторой степени могущее присутствовать и в иных искусствах. Как живописность возможна вне живописи — в природе, в литературе, в тексте, так и кинематографичность возможна вне кино и до кино. Жинкин подробно останавливается на механизмах и примерах кинематографичности в живописи, поэзии, театре. В то же время он рассматривает возможности проявления в кино дефинитивных свойств других искусств — живописности, музыкальности, театральности. В сопоставлении различных искусств чувствуется глу-

¹⁶ Бюлер К. Теория языка. М., 1993. Гл.1. § 2. С.30–38 (1-е немецкое изд.: Bühler K. Sprachtheorie. Jena, 1934).

бина понимания природы каждого из них и редкая широта владения материалом.

Как видим, работа сугубо теоретическая. Весь параграф, который касается различения технических и художественных форм, да и весь аппарат внешних и внутренних форм, конечно, продолжают ту же линию, которая представлена двумя напечатанными работами Жинкина ГАХНовского периода (см. примеч. 2). Это шпетовская линия. В то же время Жинкин говорит в §1, что главным методом его работы является «метод сравнительного сопоставления искусств», на сегодняшнем языке мы бы, наверно, назвали это типологией искусств, и, может быть, прибавили бы слово *семиотическая*.

Но генезис этих типологических построений Жинкина связан не с семиотикой, тогда еще не осознававшейся и не сформировавшейся как отдельная дисциплина, и не с лингвистикой. Их генезис — в эстетике и искусствознании, и прежде всего — в работах Оскара Вальцеля¹⁷, внесшего в теорию и историю литературы искусствоведческие идеи Г. Вельфлина и активно пропагандировавшего в поэтике метод сравнительного изучения искусств (*Wechselseitige Erhellung der Künste*)¹⁸.

Таким образом, если тематически статья «Кино — искусство событий» явилась новаторским и принципиальным расширением, то по своим научно-методическим особенностям она оставалась в пределах традиционного для круга Шпета сугубо теоретического философско-эстетического подхода.

Но эта чисто теоретическая статья не была единственной работой Жинкина о кино. Раз он ее докладывал в апреле 1928 году, то, очевидно, что она была закончена не позднее марта того же года. Но именно весной 1928 года, как сказано в статье, которую я сейчас назову, было начато совершенно иное, экспериментальное исследование киноискусства с педагогической направленностью — уже не в ГАХН, а в другом, педагогическом учреждении: Институте методов внешкольной работы. В этом институте была кинокомиссия, в которую наряду с Жинкиным входил Михаил Ильич Ромм¹⁹ (напомню, что его брат Александр Ромм был заметной фигурой в ГАХН). В ее рамках и проводил свое исследование Жинкин.

¹⁷ Жинкин, очень скупой в этой работе на литературные ссылки, все-таки упоминает Вальцеля, — правда, скорее полемически — в § 6 при обсуждении живописности литературного произведения. При этом машинистка превратила эту фамилию в *Вельция*, возможно, соединив ее с фамилией Вельфлина.

¹⁸ В отечественной литературе эти его методологические идеи были подробно освещены в 3-й главе статьи: Жирмунский В. М. Новейшие течения историко-литературной мысли в Германии // Поэтика: Временник Отдела словесных искусств. Л., 1927. [Вып.] 2. С. 14–20. Были изданы переводы работ Вальцеля: книга «Проблема формы в поэзии» (Пг., 1923) и ряд статей в сб. «Проблемы литературной формы» (Л., 1928; Изд. 2-е. М., 2008).

¹⁹ См. его воспоминания: Ромм М. И. [Мне удалось повидать жизнь...] // Ромм М. И. Избранные произведения: В 3 тт. Т. 2. М., 1981. С. 105–109.

Результаты его он опубликовал в 1930 году²⁰ — и это единственное, что ему удалось опубликовать о кино до конца ГАХН. После смерти Николая Ивановича в его библиотеке оставалась солидная пачка оттисков этой статьи: видимо, из-за названия журнала Николай Иванович после разгрома педологии перестал ее кому-либо дарить. Не включал он ее (как и работы о тестах) ни в один из сохранившихся списков своих печатных работ. И она оставалась абсолютно неизвестной вплоть до включения в 1998 году в книгу «Язык — речь — творчество». Читать ее сегодня лучше по этому второму изданию, а не по первому, так как при переиздании удалось исправить ряд ошибок в представлении гистограмм и оговорить в комментарии неясные из текста статьи соответствия между гистограммами и перечнем измеряемых параметров²¹.

Если «Кино — искусство событий» — типично ГАХНовская работа Жинкина, то «Изучению детского отношения к кинематографической картине» присущи все характерные черты его психолого-педагогических исследований 1920-х годов: работа прикладная, экспериментальная, и наконец, специально заостренная на методах исследования. Прежде, чем изучать детское отношение к картине, надо понять, откуда черпать сведения о нем — ведь оно нигде не зафиксировано. Значит, исследователю надо придумать, каким образом выявлять это отношение.

Николай Иванович сначала анализирует, как принято было до него изучать детское отношение к кинокартине (да и вообще детское отношение к чему бы то ни было). Главным методом было анкетирование детей. По мнению Жинкина, этот метод для изучения детского мнения непригоден. Во-первых, дети часто не понимают, о чем их спрашивают. Во-вторых, анкета не может быть составлена без заранее заготовленных терминов, а эти термины зачастую направляют мысль ребенка в совершенно иную сторону и ведут поэтому к искажению детского мнения, навязывая детям чуждые им представления.

Кроме анкетирования Жинкин подвергает анализу метод наблюдения за поведением детей в кинозале и метод беседы с детьми после просмотра. Эти два метода в отличие от анкет Жинкин не отвергает, но указывает на серьезные ограничения к их применению. Скажем, есть сравнительно небольшое количество моторных, активных детей, которые ведут себя в зрительном зале куда интереснее, чем взрослые, и за которыми легко наблюдать. Но большинство детей либо не склонны к внешнему выявлению своих реакций, либо подвержены влиянию активных детей, которые их или «заводят», или, наоборот, подавляют и заставляют сидеть на месте. В беседе же есть опасность незаметно

²⁰ Жинкин Н. И. Изучение детского отношения к кинематографической картине // Педология. 1930. № 2. С. 506–518.

²¹ См.: Гиндин С. И. Текстолого-библиографические примечания // Жинкин Н. И. Язык — речь — творчество... С. 358.

го навязывания детям каких-то категорий, содержащихся в вопросах взрослого.

Поэтому в своем исследовании Жинкин применяет беседу, но только после совсем другого метода, который он, насколько можно судить, предлагает в этой работе впервые. Именно, в основу его анализа положены не поведение, не устные реплики детей, не их ответы, а их собственные письменные тексты. Дети смотрят кинокартину, потом они переходят в соседнюю комнату, там лежит чистая бумага с отточенными красивыми карандашами, и детей просят: напиши. Все, что им задается при этом извне, это общая тема сочинения: что я видел в картине.

Жинкин говорит, что не было ни одного случая отказа, все писали с удовольствием. Кто-то писал быстрее, кто-то медленнее, но за полчаса, как правило, справлялись все. Вот только после этого присутствующие психологи начинали с детьми беседу, отправляясь уже не от собственных представлений, а от того, что написали сами дети.

Так, первым методическим новшеством Жинкина стало переключение сбора первичных данных на письменную речь, на документ. Психолог как бы уподобляется историку, только историку документы даны, а психолог должен суметь заставить испытуемых эти документы создать. Через четверть века Николай Иванович применит фактически тот же метод для изучения механизмов создания письменной речи детей, только сочинения будут писаться уже по картине живописной²².

Но провести эксперимент – только полдела. Как анализировать полученные сочинения? Чтобы избежать произвола в интерпретации текста, Жинкин вновь разрабатывает специальную методику извлечения из текста сочинений сведений о параметрах детского восприятия. Методика достаточно непростая. Параметров много, и, чтобы избежать субъективности в интерпретации текста, анализ сочинений проводится дважды: сначала экспериментатором, при котором дети сочиняли, а потом другим психологом, чтобы были контрольные результаты.

Какие типы параметров ввел Жинкин? 29 параметров группируются в 6 групп. Первая группа включает параметры, характеризующие то, какие кадры ребенок упомянул или косвенно отразил в своем сочинении. Скажем, ребенок пишет: «Степаныч лег на диван». Анализирующий должен найти тот кадр, в котором Степаныч ложится, и проставить номер этого кадра по монтажному листу. Также учитываются те высказывания в сочинении, которые обобщенно охватывают группу кадров, скажем, фраза «Юнкера сдаются» может соответствовать эпизоду из нескольких кадров.

²² Жинкин Н. И. Развитие письменной речи учащихся III–IV классов // Жинкин Н. И. Язык – речь – творчество... С. 196–197. О значении этого исследования см.: Гиндин С. И. Советская лингвистика текста (1948–1975) // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. 1977. Т. 36. № 4. С. 349, 353, 356–357.

Параметры второй группы позволяют учесть упоминания и косвенные отражения в сочинении персонажей картины. Таким образом, первая и вторая группа параметров охватывают, соответственно, структурные единицы фильма, которые были восприняты детьми, и объекты, преференциальные элементы, опознанные и запомненные детьми в этих структурных единицах.

Третья и четвертая группа параметров уже позволяют отдельно учесть неправильно воспринятые элементы событий и то, сколько добавлений внесено при восприятии. Например, событие названо как происходившее в Петрограде, тогда как на деле оно было в Москве. Или говорится, что слышен грохот орудий, хотя в немом фильме ничего не может быть слышно. Добавления разделяются на обоснованные материалом картины и никак в ней не мотивированные.

Наконец, отдельно учитываются попытки обобщающего осмысления фактов фильма (группа 5) и общие оценки фильма в целом и отдельных персонажей (группа 6).

По каждой из групп параметров сравнивалось восприятие и понимание двух короткометражек: первой части фильма Протазанова «Его призыв» и ее же перемонтированного варианта под названием «За власть Советов». У Протазанова разорванный монтаж, с множеством перебивок и перемен места действия. Монтаж второй картины более плавный, с более четким членением на эпизоды. Не буду останавливаться на результатах сравнения, скажу только, что они весьма интересны и поучительны для характеристики как восприятия и понимания данных картин, так и для общей герменевтики, и для теории восприятия кинотекста, да и текстов вообще²³.

Но самое главное здесь в том, что от эксперимента Жинкин неожиданно открывает, хотя и не обсуждает в этой статье, путь к теории: от гистограмм по группам параметров он переходит к построению «профилей замечаемости» эпизодов фильма. На оси абсцисс отложены кадры и группы кадров от начала до конца фильма, и отмечается, насколько кадры и группы кадров были отмечены детьми в их сочинениях. Жинкин не обсуждает этих профилей сколько-нибудь подробно. Но фактически эти графики оказываются определенным представлением композиционной структуры фильма по данным зрительского восприятия, приоткрывая некоторую возможность выхода в теорию кинотекста, его сюжета, его композиции.

В этой статье, поскольку она прикладная, Жинкин дальше констатации такой возможности не идет. А вот в следующих статьях, которые он опубликует уже в 1930-е годы, работая редактором на студии учебных фильмов, он этой возможностью во многом воспользуется. Пусть они

²³ Проф. Г. Витте при обсуждении моего доклада обратил внимание на сходство данной работы Жинкина с современными исследованиями повествования в когнитивной психологии.

посвящались уже не художественным, а учебным фильмам. Пусть прикладное задание в них куда сильнее, чем в статье 1930 года. Но в целом ряде из них будут четко поставлены и вполне теоретические проблемы²⁴. И те теоретические и экспериментально-психологические подходы, что в ГАХНовские годы были разнесены между двумя отдельными статьями о кино, в прикладных исследованиях середины 1930-х годов впервые соединятся в пределах одной работы.

²⁴ Жинкин Н. И. Изучение зрителя и проблема построения учебной фильма // Учебное кино. 1934. Сб. 6. С. 14–25; Жинкин Н. И. Элементы сюжетности в учебном фильме // Учебное кино. 1936. Сб. 1. С. 7–20.