



Методологические аспекты киноведческих исследований

И.П. Никитина

доктор философских наук, доцент

ORCID: 0000-0002-5654-191X

AuthorID: 72159

DOI: <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-62-4-82-100>

В статье предпринята попытка наметить определенный корпус научных методов и подходов, которые могут успешно использоваться в киноведческих исследованиях. Представлена краткая характеристика каждого из методов и указаны особенности их применения в киноведении. Проводится утверждение, что в киноведческих исследованиях могут использоваться как некоторые общенаучные методы, так и специальные методы искусствоведения.

The article attempts at outlining an array of research methods and approaches that can be successfully used in film studies. A brief description of each method is presented and the ways of their application in film studies are indicated. The author argues that a film scholar can employ both general research methods and those specific to art criticism.

*«Фактами я сыт по горло.
Я нищ методологически».*

Неизвестный автор

Киноведение — один из самых молодых разделов искусствоведения, поэтому его методология пока находится в процессе становления. Тем не менее уже сейчас можно наметить некоторые аспекты киноведческой методологии. Очевидно, что наука о кино использует хорошо известные общенаучные методы, а также активно применяет частные методы, выработанные другими гуманитарными науками, имеющими более длительную историю. Два этих фактора дают возможность попытаться определить методологию киноведения как такового.

Особенности методологии киноведения во многом определяются тем обстоятельством, что гуманитарные науки, в том

научный метод,
методология
гуманитарных
наук,
искусствоведение,
киноведение,
описательно-
сравнительный
метод,
определение,
дедукция и
индукция,
анализ и синтез,
классификация,
интерпретация,
междисциплинар-
ный подход,
принцип
историзма

scientific method,
methodology of
the humanities,
art criticism, film
studies, descriptive
and comparative
method, definition,
deduction and
induction, analysis
and synthesis,
classification,
interpretation,
interdisciplinary
approach,
historical method

числе искусствоведение и киноведение, не открывают законов, подобных законам в естествознании. Таких законов в истории человечества и истории искусства просто не существует. Их роль могут выполнять так называемые тенденции, которые не являются жесткими, как законы, устанавливаемые естественными науками, и могут меняться со временем. Например, такая тенденция в истории искусства, как смена стилей.

Прежде чем переходить к анализу методов, используемых в киноведении, необходимо остановиться на самом понятии «метод» и связанных с ним смежных понятиях.

Методом обычно называют совокупность приемов и операций познания и практической деятельности. Применение того или иного метода в науке зависит от целей исследования и предмета изучения.

В настоящее время описано несколько классификаций научных методов. Среди них, например, частные, или специальные, методы конкретных наук: сравнительный метод в языкознании, метод анкетирования в социологии, радиоуглеродный метод в археологии и т. п. Методы, которыми пользуется обширный класс наук, называются общенаучными. К ним можно отнести: наблюдение, описание, обобщение, сравнение, анализ и синтез, индуктивный метод, гипотетико-дедуктивный метод, моделирование и т. п.

Социальные и гуманитарные науки (науки о культуре) принципиально отличаются от естественных наук (наук о природе). Эти различия связаны с особой ролью ценностей (и, соответственно, оценок) в науках о культуре. В социальных и гуманитарных науках ценности являются неотъемлемыми структурными элементами самих этих наук и конструируемых в их рамках теорий. Несмотря на эти фундаментальные отличия, социальные и гуманитарные науки, ориентированные на ценности, тем не менее успешно используют общенаучные методы для получения и обоснования знания.

К таковым методам, в частности, относится **описательный метод**, главной функцией которого является описание действительности (объекта исследования). Описание (дескриптивное высказывание) признается истинным, если оно соответствует описываемой реальности, и провозглашается ложным, если не соответствует. Описательное высказывание обычно представлено в форме повествовательного предложения: «Фильм “Гамлет” создан кинорежиссером Г. Козинцевым», «В начале 1930-х годов в кинематограф пришел звук», «Фильм “Любовь и голуби” снимался в Сибири», «Фильм на-

чинается сценой знакомства героев, сопровождающейся музыкой Артемьева» и т. п.

Российский философ, методолог науки А.А. Ивин, для пояснения понятия «описание» предложил сопоставить его с понятием «оценка» или оценочным высказыванием. «Эти два вида высказываний являются выражением двух противоположных отношений мысли к действительности: истинностного и ценностного. В первом случае отправным пунктом в сопоставлении высказывания с объектом является объект, высказывание выступает как его описание и характеризуется в истинностных терминах. В случае ценностного отношения исходным является высказывание, выступающее как стандарт или проект, которому должен соответствовать объект. Если последний отвечает требованиям, предъявляемым к нему высказыванием, он считается позитивно ценным (хорошим)» [5, с. 8].

Между описательными и оценочными высказываниями иногда сложно провести различие, так как в естественном языке многие высказывания представлены в формате «смешанного» или описательно-оценочного вида. Довольно часто одно и то же выражение, например, некий эстетический принцип, может в одном контексте восприниматься как описание, а в другом — как оценка. В этой ситуации может помочь общий контекст, в котором фигурирует данное выражение, но даже он не всегда способен помочь определить, что перед нами: описание или оценка. Особенно это относится к наукам об искусстве, где даже описания одного и того же произведения искусства разными исследователями могут в некоторой степени отличаться и имплицитно содержать в себе оценку.

Проблема описательно-оценочных высказываний состоит в сложности обоснования этих высказываний, что в науке делать необходимо. Обоснование описаний является достаточно понятным и очевидным: автор описания в подтверждение истинности своего высказывания дает ссылку на прямое или косвенное соответствие своего описания реальности. Итогом является заключение о его истинности или ложности. Оценки можно рассматривать как руководства для дальнейшей деятельности как самого исследователя, так и его коллег. Обосновать оценочное высказывание можно, прежде всего, ссылкой на успешность научного результата, получаемого в процессе использования данной оценки, то есть эффективности применения данной оценки.

Сравнительный метод является общенаучным, то есть используемым разными науками. Суть данного метода состоит

в том, что происходит сопоставление выбранных для сравнения объектов (например, фильмов). До проведения процесса сравнения исследователю необходимо сформулировать цель сравнения, сформулировать критерии сравнения и выбрать соответствующие объекты. Чаще всего сравнительный метод используется для получения новой информации о сравниваемых объектах, выявления их возможных взаимосвязей и уточнения значения этих объектов для дальнейшего развития, например, кинематографа, если под объектами мы имеем в виду произведения киноискусства. Результаты сравнительного подхода могут привести к тому, что будут переосмыслены уже сложившиеся представления о тех или иных явлениях и фактах (в случае киноведческого сравнения — фильмах). При сравнении также могут быть открыты особенности, которые специфичны для конкретного объекта или явления (фильма), однако ранее их не замечали. Таким образом, сравнение способствует более глубокому изучению и познанию объектов и явлений, а также поиску их отличительных особенностей и различий на разных уровнях исследования.

Очевидно, что использование сравнительного метода предполагает точное определение проблемы, которую нам надо решить, предварительную формулировку гипотезы для решения данной проблемы, цель и задачи операции сравнения, а также четкое определение признаков сравниваемых объектов и явлений. Допустим, мы хотим разобраться в творческой эволюции некоего кинорежиссера, для этого мы можем провести сравнительное сопоставление его ранних фильмов и более поздних работ. Наша предварительная гипотеза об эволюции его творчества может подтвердиться в результате использования сравнительного метода либо будет подкорректирована или даже опровергнута. Но довольно бессмысленно проводить сравнение ради сравнения. Результатом операции сравнения всегда должно быть получение нового знания о сравниваемых объектах и получение ответа на сформулированный в начале исследования вопрос.

Далее, допустим, мы стоим перед сложной дилеммой: нужно ли снимать так называемые киноремейки. Для этого исследователь проводит сравнительный анализ первоисточника фильма и переснятого. В какой-то степени это поможет нам ответить на вопрос, но вряд ли мы получим однозначный результат, так как многое будет зависеть от критериев сравнения, целей и задач первоначальной версии и повторной. Кроме того, может сложиться такая ситуация, когда ремейк оригинального фильма

окажется более интересным, талантливым и актуальным. Для того чтобы выработать рациональную позицию по данному вопросу, мы должны провести сравнительный анализ как можно большего числа фильмов. Но, к сожалению, даже это не гарантирует нам однозначного ответа на этот вопрос, так как нужно учитывать множество факторов как художественного, так и исторического, социального, этического характера и т. д.

Важным методом научного исследования и получения нового знания является операция **определения**, раскрывающая содержание объекта исследования. Определения могут быть очень простыми, однозначными, например, определение кинокамеры указывает, что это, во-первых, прибор и, во-вторых, именно тот, с помощью которого снимается фильм. Определения более сложных объектов, например, определение фильма, характеризуются неоднозначностью, а часто и спорностью.

Так, мы можем увидеть в разных источниках следующие определения того, что такое фильм:

«Фильм — совокупность фотографических изображений (кадров), последовательно расположенных на пленке, связанных единым сюжетом и предназначенных для воспроизведения на экране; кинопроизведение» [1].

«Фильм — отдельное произведение киноискусства. В технологическом плане фильм представляет собой совокупность движущихся изображений (монтажных кадров), связанных единым сюжетом. Каждый монтажный кадр состоит из последовательности неподвижных фотографий (кадриков), на которых зафиксированы отдельные фазы движения. Фильм, как правило, имеет звуковое сопровождение» [2].

Определение исследуемого объекта отличает и отграничивает его от всех иных. Приведенное определение фильма позволяет (1) однозначно отличить кинофильмы от всего, что не является произведением искусства, и (2) отграничить кинофильмы по присущим только им признакам от всех иных произведений искусства. Формулируя определение какого-либо феномена, мы стремимся раскрыть в нем сущность определяемого, выявить основные признаки, которые дают нам наиболее адекватное представление об этом феномене. Например, определение человека как животного с мягкой мочкой уха или как существа, способного смеяться, отграничивает людей от всех иных животных, но не раскрывает глубокой сущности человека. Более удачным в этом смысле является определение человека как разумного животного или как животного, производящего орудия труда.

Определения могут отличаться друг от друга по глубине и полноте описания определяемого предмета. Точность и полнота определения зависят прежде всего от уровня знаний об определяемом предмете на данный момент. Очевидно, что если исследуемый объект развивается, изменяется, то и его определение также будет меняться и уточняться. По поводу сущности определяемого объекта также надо иметь в виду, что представление о сущности феномена может исторически меняться и то, что казалось существенным для одной цели в одних условиях, может оказаться несущественным в других обстоятельствах.

Определение должно работать на прояснение смысла и сущности изучаемого объекта. Однако нужно иметь в виду, что невозможно дать определения всем объектам и явлениям. Формулируя определение того или иного объекта, мы лишь делаем неизвестное более-менее известным. Очевидно, что существуют феномены, значения которых понятны без строгих и точных определений, поэтому надо различать «неясное» и «неопределимое». То, что кажется нам ясным, в определении и не нуждается, более того, попытка дать определение ясному и очевидному, может только увести нас в бесполезные словопрения. С другой стороны, пытаться дать однозначное определение тому, что еще не созрело для этого, может привести к ошибочной трактовке и созданию видимости ясности.

Очевидно, что наиболее однозначные определения формулируются в науках, изучающих абстрактные объекты. Достаточно просто определить, например, прямоугольник, совершенное или четное число. Более сложно дать определения конкретным, реально существующим объектам, обладающим многообразными свойствами. Так, со времени открытия электрона прошло не так много времени, но ему уже давались десятки разных определений, так как в процессе его изучения наука получала все новые и новые данные о нем. В художественных текстах мы не найдем никаких точных определений, кроме определенности каждого слова его окружением. В философии, эстетике и искусствоведении определения не так часты, по сравнению с точными науками. В гуманитарных текстах, в том числе искусствоведческих, ясность и определенность используемым понятиям придают не столько бесконечные ссылки и разъяснения, сколько многообразные внутренние связи понятий. Ясность и обоснованность текста в целом может стать гарантией ясности и обоснованности отдельных понятий.

Такие общенаучные методы, как **анализ** и **синтез**, также успешно применяются в искусствоведении (киноведении). Это

две универсальные, противоположно направленные операции мышления, используемые при изучении сложных объектов, не поддающихся быстрому пониманию. Анализ предполагает разложение (разделение) сложного объекта на составные части, более простые и очевидные для изучения. Так, изучая произведение искусства, например, фильм, мы «разбираем» его на составные части (сценарий, работа режиссера, оператора, игра актеров, звуковое сопровождение и т. п.), изучаем каждую из них, а затем синтезируем (соединяем) полученное знание в общее умозаключение о фильме.

Процедуры анализа и синтеза используются во всех науках. С анализа начинается первый этап научного познания, когда исследуемый объект разлагается исследователем на его составные части, например цвет, форму, величину и т. д. Отдельные фрагменты сложного объекта могут стать предметом самостоятельного исследования, например, в случае киноведения, это может быть музыкальное сопровождение фильма или игра актеров, которые могут стать отдельной темой изучения, и т. п. А в дальнейшем между ними могут быть установлены определенные связи и взаимовлияния. После анализа исследователь переходит к синтезу, то есть к восстановлению целостности объекта, но уже на другом уровне знания, когда внутренняя структура объекта (фильма), его свойства и связи уже являются понятными и изученными на уровне анализа.

Необходимо заметить, что в различных науках используются свои особые способы анализа и синтеза.

Дедуктивный метод, который стал активно упоминаться в методологии современных киноведческих исследований, традиционно трактуется как «переход от посылок к заключению, опирающийся на логический закон, в силу чего заключение с логической необходимостью следует из принятых посылок. Характерная особенность дедукции заключается в том, что от истинных посылок она всегда ведет только к истинному заключению. Дедукции как умозаключению, опирающемуся на логический закон и с необходимостью дающему истинное заключение из истинных посылок, противопоставляется **индукция** — умозаключение, не опирающееся на закон логики и ведущее от истинных посылок к вероятному, или проблематичному, заключению» [6, с. 209].

Дедуктивным является, например, умозаключение:

Если металл нагревается, он расширяется.

Металл нагревается.

Следовательно, металл расширяется.

Особенно характерными дедукциями являются логические переходы от общего знания к частному, например:

Все люди смертны.

Все римляне — люди.

Все римляне смертны.

Использование дедуктивного метода имеет смысл, когда у нас есть некое общее утверждение (знание), из которого мы можем вывести умозаключение относительно некоего явления и получить новое знание (утверждение) о нем. С индуктивным методом мы имеем противоположную ситуацию: у нас есть знания о нескольких из всех имеющихся предметов (например, фильмов) одного класса (например, комедийного жанра), опираясь на которые мы выводим заключение (знание) обо всех предметах этого класса (всех фильмах комедийного жанра). В ситуации индукции существует вероятность того, что общий вывод, касающийся всех фильмов комедийного жанра (а не только рассмотренных нами), окажется поспешным и необоснованным.

Часто дедукцию понимают, только как переход от общего к частному, а индукцию — как переход от частного к общему. Однако, например, в таком рассуждении, как «Тарковский снимал кинофильмы; следовательно, неверно, что Тарковский не снимал кинофильмы», — не присутствует классический переход от общего к частному, тем не менее рассуждения такого типа являются дедукциями. Специфика дедуктивного метода состоит в том, что с его помощью мы можем из уже имеющегося у нас истинного знания получать новое истинное знание с помощью чистого рассуждения, без обращения к эмпирическим фактам.

Однако, несмотря на то что индукция, в отличие от дедуктивного рассуждения, дает исследователю не истинное, а только вероятностное знание, не стоит ее недооценивать. Общие положения науки, такие, например, как научные законы, были сформулированы исследователями на основе эмпирического опыта и последующего обобщения. В этом смысле индукция — основа нашего знания, так как она исходит из эмпирических данных и является средством их обобщения и систематизации.

Обычно в научных текстах гуманитарных наук дедукция не представлена явно. То есть автор не упоминает специально те утверждения, которые являются хорошо известными и достаточно бесспорными, также не указываются все посылки и, бо-

лее того, не всегда отчетливо формулируется заключение. Такая связь между исходными и выводимыми тезисами обычно намечается словами, типа «следовательно» и «значит». Чаще всего в гуманитарных текстах, в том числе и киноведческих, дедуктивное рассуждение является достаточно завуалированным, иногда даже для самого автора.

Использование дедуктивного метода для получения нового знания в разных науках имеет разный вес. В науках математического спектра он применяется достаточно широко, а в гуманитарном знании (история, эстетика, искусствоведение) его применение весьма ограничено. Еще Аристотель отметил эту особенность: «Не следует требовать от оратора научных доказательств, точно так же как от математика не следует требовать эмоционального убеждения». Поэтому в искусствоведческих исследованиях делать ставку на дедукцию как на универсальный метод достаточно опрометчиво, так как это может привести к мнимонаучным рассуждениям, приводящим только к иллюзии убедительности.

В чем сложность широкого использования дедуктивного метода в искусствоведении? В науках об искусстве очень высок процент субъективных высказываний, а для проведения дедуктивного умозаключения должно быть найдено в качестве первой посылки абсолютно однозначное, общее знание, с которым согласны все. Это должно быть утверждение, равнозначное по силе высказыванию «Все люди смертны».

Индуктивный метод уже упоминался выше для прояснения особенностей дедуктивного метода, тем не менее о нем стоит сказать отдельно. В истории науки на протяжении веков индукция считалась чуть ли не единственным способом получения адекватного знания о мире. Бесспорно, научное познание начинается с наблюдения и описания фактов. В случае киноведения — с просмотра и описания фильмов. Следующий шаг — обобщение фактов, на основании чего может быть построена теория. Апологеты индуктивного метода считали такую теорию бесспорно истинной, так как она формировалась на основе большого количества фактов.

С точки зрения логики «индукция (от лат. *inductio* — наведение) — умозаключение, в котором связь посылок и заключения не опирается на логический закон, в силу чего заключение вытекает из принятых посылок не с логической необходимостью, а только с некоторой вероятностью. Индукция может давать из истинных посылок ложный вывод; ее вывод может содержать информацию, отсутствующую в посылках» [6, с. 318]. Два при-

мера индуктивных умозаключений продемонстрируют это утверждение:

Енисей течет с юга на север; Лена течет с юга на север; Обь и Иртыш текут с юга на север.

Енисей, Лена, Обь, Иртыш — крупные реки Сибири.

Все крупные реки Сибири текут с юга на север.

Железо — металл; медь — металл; калий — металл; кальций — металл; рутений — металл; уран — металл.

Железо, медь, калий, кальций, рутений, уран — химические элементы.

Все химические элементы — металлы.

Посылки обоих этих умозаключений истинны, но заключение первого истинно, а второго ложно.

Индуктивные обобщения, то есть обобщения, сделанные на основе исследования большого количества фактов, активно используются в эмпирической аргументации. Убедительность эмпирических аргументов в дискуссии во многом зависит от числа приводимых в подтверждение фактов. Чем обширнее количество фактов индукции, тем более правдоподобным является заключение, сделанное на основе обобщения этих фактов. Но иногда даже при достаточно большом числе фактических подтверждений индуктивное обобщение может оказаться ошибочным.

Необходимо обратить внимание на то, что в эмпирической аргументации мы можем совершить достаточно распространенную ошибку, а именно — сделать вывод без достаточных на то оснований, так называемое поспешное обобщение. Индуктивные обобщения, или эмпирическую аргументацию, необходимо проводить осторожно и без спешки. Очевидно, что убедительная сила индуктивных обобщений невелика, особенно если количество фактов индукции небольшое («Толстой — писатель; Чехов — писатель; Толстой и Чехов — люди; следовательно, каждый человек — писатель»). Обычно ученые используют индуктивные обобщения в целях поиска гипотез и достаточно редко в целях доказательства своих предположений.

Уже в XX веке апологетическое отношение к индукции сменилось на достаточно скептическое. Хорошим примером здесь является позиция известного австро-английского философа К. Поппера, который вообще отвергал индукцию как метод познания, что сразу же вызвало сокрушительную критику его позиции. Тем не менее Поппер настаивал, что наше познание

окружающего мира начинается не с наблюдений, а с априорных верований, ожиданий и теоретических предпосылок. Исследователь, по его мнению, сначала должен обозначить проблему, затем сформулировать предположения по решению осознанной проблемы. Далее он соотносит свои предположения, догадки с результатами наблюдений и отбрасывает их после фальсификации, заменяя новыми предположениями, гипотезами. «Пробы и ошибки — вот из чего складывается метод науки. Метод проб и ошибок характерен не только для научного, но и для всякого познания вообще. И амеба, и Эйнштейн пользуются именно им в своем познании окружающего мира, утверждает Поппер. Более того, метод проб и ошибок является не только методом познания, но и методом всякого развития. Природа, создавая и совершенствуя биологические виды, действует методом проб и ошибок» [10, с. 666]. Несмотря на научный авторитет Поппера, его оценка индуктивного метода не является господствующей в современной методологии науки и считается скорее претендующей на оригинальность, чем на истинность.

Интерпретация в искусствоведении обычно не осознается как метод исследования. Для прояснения этого понятия обратимся к его трактовке в науке и логике. В книге «Философия. Энциклопедический словарь» читаем, что термин интерпретация можно понимать «как построение модели для будущей научной теории; также интерпретацией называется процесс приписывания значения символам и формулам формализованного языка» [6, с. 327]. Если рассматривать произведения искусства, в частности фильмы, как символы особого языка искусства, которые исследователь должен наделить определенными смыслами и значениями, то такое определение интерпретации допустимо и для искусствоведения.

Высоко оценивая важность интерпретации для понимания мира и искусства, Ф. Ницше утверждал: «Нет фактов, есть только интерпретации». Противоположную негативную оценку интерпретации как метода дает американская писательница, кинокритик и философ Сьюзен Зонтаг в своем эссе «Против интерпретации» (1964). Отчасти ее позиция напоминает установку М. Хайдеггера «против тотального оценивания всего», что окружает человека, так как это приводит к субъективации бытия. Метод интерпретации Зонтаг называет агрессивным и беспардонным, когда убирается за скобки явное содержание феномена, а вместо него пытаются «найти под ним истинный смысл, *скрытое содержание*» [4]. Зонтаг призывает бороться с

искушением интерпретировать романы и пьесы, фильмы и живопись, так как считает, что «интерпретация — это месть интеллекта искусству. Больше того. Это месть интеллекта миру. Истолковывать — значит обеднять, иссушать мир ради того, чтобы учредить призрачный мир “смыслов”. Превратить мир в этот мир. (Этот! Будто есть еще другие.) Мир, наш мир, и без того достаточно обеднен, обескровлен. Долой всяческие его дубликаты, покуда не научимся непосредственное воспринимать то, что нам дано» [4]. Позиция Зонтаг кажется парадоксальной и противоречащей сущности человеческого познания мира, так как интерпретация — закономерный акт познающего субъекта. Однако справедливости ради надо заметить, что Зонтаг восстает только против интерпретации содержания произведения искусства, призывая к интерпретации его формы.

Возвращаясь к особенностям интерпретации в разных науках, необходимо признать, что с интерпретацией исторических текстов и произведений искусства дело обстоит сложнее, чем с интерпретацией естественнонаучных фактов или логических высказываний. Предполагается, что текст или фильм уже изначально обладают некоторым смыслом — тем, который стремился вложить в них автор. И задача исследователя-интерпретатора заключается в том, чтобы выявить, раскрыть этот смысл. Тем не менее и здесь интерпретатор неизбежно вносит свой собственный личностный смысл в интерпретируемый материал. Именно этим объясняется множественность интерпретаций исторических документов и произведений искусства, а также споры по поводу этих интерпретаций.

Итак, несмотря на жесткую рекомендацию С. Зонтаг не интерпретировать содержание произведения искусства, позволим себе привести в качестве примера интерпретацию фильма Звягинцева «Елена» (2011). Известно, что в так называемых либеральных кругах сюжет фильма трактовался как убийство примитивными паразитами (Елена и ее семья) умного интеллигентного обеспеченного человека и завладение его имуществом. Соответствующим образом делался вывод и о русском народе в целом. Позволю себе предположить, что это поверхностная интерпретация замысла Звягинцева, фильмы которого отличаются многоплановостью, противостоящей односложному объяснению и пониманию. При более глубоком, не обремененном идеологическими шорами взгляде на фильм можно прийти к более сложной философской его интерпретации. Такая трактовка предполагает, что главная героиня фильма Елена является воплощением мощной жизненной силы, богини

плодородия, о чем, кстати, говорил и сам Звягинцев, объясняя выбор актрисы. Она стремится сохранить своих внуков, свой род и шире — собственно жизнь, противостоящую моральному и физическому распаду и умиранию. Самым ярким антиподом Елены является дочь ее мужа, этого «замечательного успешного человека», который вырастил абсолютную паразитку, саму себя называющую пустым семенем. Елена совершает преступление, как это делали героини античных трагедий, но совершает его ради продолжения и торжества жизни. Елена приносит себя в жертву и будет достойно нести тяжелый крест расплаты за грех, совершенный ради жизни. Характерно, что в зарубежном прокате фильм трактовался именно так, а Елена на киноплакатах изображалась в образе мадонны с нимбом и с младенцем на руках.

Человек на протяжении всей своей жизни занимается интерпретацией всего, что его окружает, однако, надо признать, что сама по себе некая конкретная интерпретация не является абсолютной истиной или абсолютной ценностью, так как сознание человека исторически меняется, следовательно меняется и интерпретация окружающего нас мира. Интерпретационная деятельность в науке, конечно, отличается от наших обыденных интерпретаций и, кроме того, в каждой науке эта деятельность имеет свою специфику, что выражается в разном соотношении таких операций, как понимание и объяснение.

Одним из методов научного познания является **классификация**. Хотя разного рода классификации довольно часто применяются в обычной жизни для разных практических целей, тем не менее именно в науке создаются наиболее совершенные классификации, в которых систематизируются результаты познания и намечаются перспективы дальнейших исследований. В науке XVIII–XIX веков создание классификаций считалось даже главной целью и самым главным итогом познания. Одним из самых выдающихся примеров научной классификации является периодическая система элементов Д.И. Менделеева. Большую роль в развитии биологии сыграла классификация растений К. Линнея. В современной физике важное значение имеет классификация элементарных частиц. Интересная, близкая к современной, классификация наук была предложена русским социологом, культурологом, идеологом панславизма Н.Я. Данилевским еще во второй половине XIX века [3, с. 213–218]. В современном киноведении исследователем Ю.В. Михеевой была предложена классификация типов аудиовизуальных решений фильма [9]. Хотя надо сразу отметить, что создание клас-

сификаций в гуманитарном знании, особенно в искусствоведении, является весьма сложной и неоднозначной задачей.

Как было отмечено выше, классификации создаются не только в науке, но и в обычной жизни для практических целей. Такие классификации называют искусственными, так как они используют для упорядочения объектов несущественные их признаки, вплоть до ссылки на начальные буквы имен этих объектов (алфавитные указатели, именные каталоги в библиотеках и т. п.). Классификации, создаваемые в научных целях, принято называть естественными, так как в них в качестве основания деления объектов используются существенные признаки изучаемых объектов, вследствие чего классификация является объективной и обладающей научным потенциалом.

Несмотря на важную роль естественной классификации как метода научного познания, ее значение в XX веке было существенно переосмыслено. Стало понятно, что далеко не всегда можно четко дифференцировать существенное и несущественное в исследуемых объектах, особенно в гуманитарном знании. Создание классификаций в искусствоведении несет на себе отпечаток большей субъективности, чем в естественных науках, но, несмотря на это, является достаточно полезным методом, так как способствует рационализации знания и систематизации имеющейся информации. Тем не менее нужно заметить, что создание классификаций в искусствоведении/киноведении не должно быть самоцелью исследования, а скорее подготовкой некоего справочного материала/аппарата, который помог бы в решении более существенных целей и задач.

Аксиоматический метод, описанный еще в античности Евклидом, на первый взгляд кажется неприемлемым для использования в гуманитарном знании, так как связан с жесткой процедурой доказательства, основанной на формализации знания. Однако если не предъявлять жесткие требования формализации к такого рода рассуждению, мы можем использовать этот метод в гуманитарных науках в его более «мягком» варианте. Для понимания возможности применения этого метода необходимо обратиться к собственно понятию «аксиома» и как к классической, так и современной трактовке этого метода. Итак, *аксиома* (от греч. *axioma* — значимое, принятое положение) — исходное, принимаемое без доказательства положение какой-либо теории, лежащее в основе доказательств других ее положений. Долгое время считалось (Аристотель, Евклид), что аксиома — это не просто отправной пункт доказательства, но абсолютно истинное положение, которое не нуждается в специ-

альном доказательстве вследствие его очевидности, наглядности и ясности. Более того, часто аксиомы объявлялись вечными, изначальными истинами, которые предшествуют опыту, не зависят от него, поэтому даже не надо пытаться обосновать их эмпирически.

Однако в современной методологии науки произошло переосмысление как термина *аксиома*, так и содержание аксиоматического метода. С современной точки зрения, аксиомы это не исходные, неколебимые начала познания, а скорее, промежуточные результаты процесса познания, которые не нуждаются в обосновании, но трактоваться как собственно аксиомы могут только при подтверждении той теории, составным элементом которой они являются. В этом случае значимые положения теории, на которые она опиралась, приобретают статус аксиом. Критерии выбора аксиом бывают разными у разных теорий и являются по большей мере прагматическими, исходящими из соображений краткости, удобства манипулирования, минимизации числа исходных понятий и т. п. Очевидно, что аксиоматический метод очень ограниченно применяется в социально-гуманитарных исследованиях, которые невозможно полностью формализовать.

Также имеет смысл упомянуть такой подход, или метод, — если понимать научный метод максимально широко, — как **междисциплинарный подход** к исследованию. Смысл его состоит в том, что при исследовании объекта используются данные двух и более дисциплин. Естественно, что при использовании разных дисциплин учитывается «расстояние» между ними. Так, абсолютно приемлемым и плодотворным в киноведческом исследовании будет использование компонентов эстетики, этики, социологии, политологии, психологии, истории, литературоведения. Это связано с тем, что некоторые темы киноведения находятся на стыке нескольких дисциплин. Также можно упомянуть такую причину обращения к междисциплинарному подходу, как то, что узкие специалисты часто допускают ошибки в объяснении причин и следствий исследуемого феномена, чего можно избежать, если использовать знания из смежных дисциплин. Далее, можно отметить, что междисциплинарные специалисты обладают большей гибкостью в своих исследованиях. И, несомненно, нужно сказать о том, что междисциплинарные знания и исследования напоминают нам об идеале единства знаний.

Под принципом **историзма** понимается научный подход, при котором исследуемые феномены и события рассматрива-

ются с учетом условий, когда эти события происходили, и в неразрывной связи с другими феноменами и событиями.

Принцип историзма предполагает, что к изучению исторических событий, в том числе и к изучению искусства, надо подходить не как к случайному набору событий и феноменов, а как к закономерному причинно-обусловленному процессу, который представляет из себя цепь взаимосвязанных между собой и приводящих к определенным последствиям явлений. То есть исследователь при изучении того или иного феномена должен учитывать связь между прошлым и настоящим, настоящим и будущим, и даже между прошлым и будущим.

В сложившейся в XIX веке герменевтике утверждалось, что историк должен в своем исследовании прошлого суметь перевоплотиться в человека изучаемой эпохи и понять его даже лучше, чем он сам понимал себя. Сторонники такого подхода изучения прошлого верили в то, что современный ученый в состоянии «выпрыгнуть» из своего настоящего и полностью слиться с прошлой эпохой. Только в этом случае он сможет адекватно понять суть происходящих в прошлом событий. Ф. Шлейермахер, стоявший у истоков современной герменевтики, утверждал даже, что оценивать события прошлого с точки зрения нашего времени — ошибка, и она может привести к неверной трактовке прошлых событий, а также к неадекватному пониманию мышления людей прошлых эпох.

Примерно в это же время в рамках экзистенциализма сформировался противоположный взгляд на принцип историзма. Экзистенциалисты с особой силой подчеркнули историчность бытия человека, его погруженность в настоящее и зависимость не только будущего, но и прошлого от настоящего. Невозможно подняться над историей, — утверждали они, — чтобы рассматривать прошлое «беспристрастно»; объективность исторична, и она прямо связана с той позицией в истории, с которой исследователь пытается воссоздать прошлое. Эту позицию, в частности, отстаивал М. Хайдеггер: «Мы ведь тоже вынуждены видеть и истолковывать прежнее мышление из горизонта определенного, то есть нашего мышления. <...> Мы не можем выйти из нашей истории и из нашего “времени” и рассмотреть само по себе прошлое с абсолютной позиции, как бы помимо всякой определенной и поэтому обязательно односторонней оптики... Вопрос об истинности данного “образа истории” заходит дальше, чем проблема исторической корректности и аккуратности в использовании и применении источников. Он соприкасается с вопросом об истине нашего местоположения в истории и за-

ложенного в нем отношения к ее событиям» [11, с. 88]. Сходную позицию занимает и британский философ и историк первой пол. XX века Р.Дж. Коллингвуд: «...каждое настоящее располагает собственным прошлым, и любая реконструкция в воображении прошлого нацелена на реконструкцию прошлого этого настоящего...» [8, с. 323].

Очевидно, что историк, изучая прошлое, обычно, исходя из специфики своей науки, не делает прогнозов и не заглядывает в будущее. Однако современные историки уже понимают, что историю практически невозможно писать с «вневременной» позиции; изменения, происходящие в настоящем, непременно приведут к изменению перспективы видения прошлого, так что будет написана новая, отвечающая новому настоящему трактовка истории. Решение парадокса — в постоянном переписывании истории, хотя прошлое как таковое может считаться историками неизменным.

Несмотря на такие разные трактовки принципа историзма в рамках герменевтики и экзистенциализма, с методологической точки зрения мы должны признать, что принцип историзма — это научный подход, при котором исследователь должен рассматривать любые события с учетом условий, в которых они происходили, а также их неразрывную связь с другими событиями. То есть при изучении того или иного явления исследователь обязан учитывать все факторы, которые повлияли на его возникновение и развитие.

Завершая краткий обзор методов и подходов, необходимо отметить, что в современной методологии науки все чаще научный метод трактуется достаточно широко, то есть это не просто набор используемых ученым методов, а целый спектр условий и установок исследования. Так, российский философ А.А. Ивин к понятию «научный метод» относит: систему категорий, которые служат координатами научного мышления (в киноведении, к примеру, это такие категории, как фильм, монтаж, кадр, художественное пространство и др.); определенную систему тех идеалов, на которые ориентируются в своей деятельности ученые (стремление получить истинное знание, стремление быть объективным и стремление создать научную теорию); систему норм научного познания, требующих обоснованности научного знания, его логической последовательности и т. д.; специфический отбор способов обоснования полученного знания; использование определенных философских представлений о мире и человеке, позволяющих исследователю занять более глубокую и обоснованную позицию в своих выводах; систему ценностей

и образцов, которыми руководствуется ученый в своей деятельности; определенные образцы успешной исследовательской деятельности в конкретной области [7].

Очевидно, что знание научных методов и осознанное использование их в научном поиске и обосновании — важное условие успешной исследовательской деятельности. Однако, перефразируя Ницше, можно сказать, что чрезмерная сосредоточенность на постоянном прояснении тех приемов, с помощью которых ведется исследование, может отвлечь ученого от достижения собственно целей исследования.

В заключение необходимо заметить, что исследование методов киноведения находится пока на начальном этапе, во многом это дело будущего, когда киноведение как гуманитарная наука добьется значительных и убедительных успехов.

Для цитирования: Никитина И.П. Методологические аспекты киноведческих исследований // Вестник ВГИК. 2024. Т. 16. №4 (62). С. 82–100. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-62-4-82-100>.

For citation: Nikitina I.P. Methodologic Aspects of Film Studies // Vestnik VGIK. 2024. Vol.16. No. 4 (62), pp. 82–100. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2024-62-4-82-100>. (In Russian)

ЛИТЕРАТУРА

1. Большая советская энциклопедия. Электронный ресурс. URL: <https://gufo.me/dict/bse/%D0%A4%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC?ysclid=m24i6pmeva228005447> (дата обращения 22.09.2024).
2. Википедия. Электронный ресурс. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC> (дата обращения 22.09.2024).
3. Данилевский Н.Я. Россия и Европа. М.: АСТ, 2023. 704 с.
4. Зонтаг С. Против интерпретации. URL: <https://admarginem.ru/2020/07/09/syuzen-sontag-protiv-interpretatsii/> (дата обращения 30.05.2024).
5. Ивин А.А. Аксиология. М.: Высшая школа, 2006. 390 с.
6. Ивин А.А. Дедукция // Философия. Энциклопедический словарь / под ред. А.А. Ивина. М.: Гардарики, 2004. 1072 с.
7. Ивин А.А. Современная философия науки. М.: Высшая школа, 2005. 592 с.
8. Коллингвуд Р.Дж. Идеи истории. Автобиография. М.: Наука, 1980. 485 с.
9. Михеева Ю.В. Типологизация аудиовизуальных решений в кинематографе (на материале игровых фильмов 1950-х — 2020-х гг.): дис. ... доктора искусствоведения. Москва, 2016. 377 с.
10. Никифоров А.Л. Поппер К. // Философия. Энциклопедический словарь / под ред. А.А. Ивина. М.: Гардарики, 2004. 1072 с.

11. Хайдеггер М. Европейский нигилизм // Время и бытие (статьи и выступления). М.: Республика, 1993. 446 с.

REFERENCES

1. Bol'shaya sovetskaya e'nciklopediya [The Great Soviet Encyclopedia] Available at: <https://gufo.me/dict/bse/%D0%A4%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC?ysclid=m24i6pmeva228005447> (Accessed 22 September 2024). (In Russ.)
2. Vikipediya [Wikipedia]. Available at: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC> (Accessed 22 September 2024). (In Russ.)
3. Danilevskij, N.Ya. Rossiya i Evropa [Russia and Europe]. Moscow, AST Publ., 2023. 704 p.
4. Zontag, S. Protiv interpretacii [Against interpretation]. Available at: <https://admarginem.ru/2020/07/09/syuzen-sontag-protiv-interpretatsii/> (Accessed 21 September 2024). (In Russ.)
5. Ivin, A.A. Aksiologiya [Axiology]. Moscow, Vy'sshaya shkola Publ., 2006. 390 p. (In Russ.)
6. Ivin, A.A., editor. Dedukciya [Deduction]. Filosofiya [Philosophy]. E'nciklopedicheskij slovar' [The Encyclopedic Dictionary]. Moscow, Gardariki Publ., 2004. 1072 p. (In Russ.)
7. Ivin, A.A. Sovremennaya filosofiya nauki [Modern philosophy of science]. Moscow, Vy'sshaya shkola Publ., 2005. 592 p. (In Russ.)
8. Kollingvud, R.Dzh. Ideya istorii. Avtobiografiya [The Idea of History. An Autobiography]. Moscow, Nauka Publ., 1980. 485 p. (In Russ.)
9. Mixeeva, Yu.V. Tipologizaciya audiovizual'ny'x reshenij v kinematografe (na materiale igrov'y'x fil'mov 1950-x — 2020-x gg.) [Typologization of audiovisual decisions in cinematography (on the material of feature films of the 1950s — 2010s)]: diss. of cand. of art criticism, Moscow, 2016. 377 p. (In Russ.)
10. Ivin A.A., editor. Nikiforov, A.L. Popper K. Filosofiya [Philosophy]: E'nciklopedicheskij slovar' [...]. Moscow, Gardariki Publ., 2004. 1072 p. (In Russ.)
11. Xajdegger, M. Evropejskij nigilizm [Der europaishe Nihilismus]. Vremya i by'tie (stat'i i vy'stupleniya) [Time and Being: Articles and speeches]. Moscow, Respublika Publ., 1993. 446 p. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 22.08.2024; одобрена после рецензирования 04.09.2024; принята к публикации 08.09.2024.
The article was submitted 22.08.2024; approved after reviewing 04.09.2024; accepted for publication 08.09.2024.